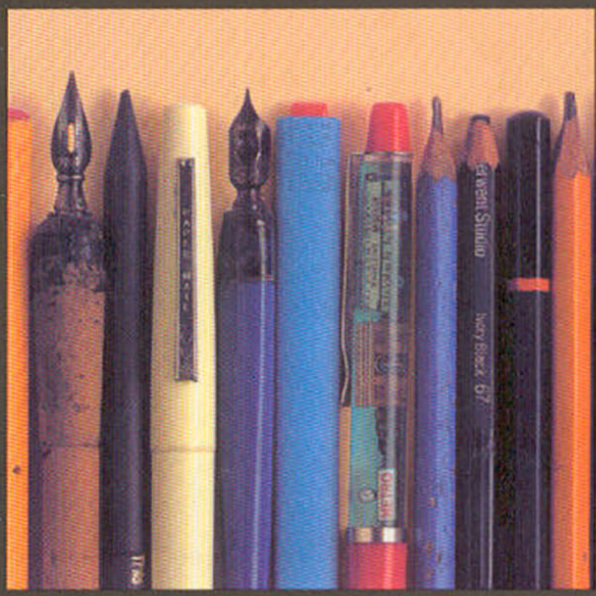
Martin Amis



La guerra contra el cliché

Escritos sobre literatura

ANAGRAMA
Colección Argumentos

Índice

Portada
Agradecimientos
Sobre masculinidad y asuntos relacionados
Algo de prosa inglesa
Del canon
Concurso de popularidad
Vladimir Nabokov
Algo de prosa estadounidense
Obsesiones y curiosidades
John Updike
Ultramundano
Grandes libros
Créditos
Notas

Para Kingsley y Sally

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría dar las gracias a mis editores, con quienes he tenido una fortuna inusual: Arthur Crook, John Sturrock, Peter Labanyi y el fallecido Nicolas Walter del *Times Literary Supplement*; el fallecido Terence Kilmartin del *Observer*; el fallecido George Gale del *Spectator*; John Gross y Claire Tomalin del *New Statesman*; Harvey Shapiro y Charles McGrath del *New York Times Book Review;* Karl Miller y Mary-Kay Wilmers del *London Review of Books*; Jack Beattie del *Atlantic Monthly*; Blake Morrison del *Independent on Sunday*; Tina Brown, David Remnick, Bill Buford y (de nuevo) Charles McGrath del *New Yorker*; Deborah Orr del *Guardian*, y Jonathan Burnham del *Talk*. También me gustaría dar las gracias a Dan Franklin, Pascal Cariss y Jason Arthur del Jonathan Cape.

Los fragmentos literarios que aparecen en este libro fueron compilados por el profesor James Diedrick. Reconozco con gratitud su habilidad y su agudeza.

PRÓLOGO

Mientras planeaba en actitud autocomplaciente este volumen, siempre pensé que incluiría en él una breve sección llamada –digamos– «Literatura y Sociedad», en la cual recopilaría mis escritos relativos a esos temas (textos acerca de F. R. Leavis, Lionel Trilling y algunas figuras menores, como Ian Robinson y Denis Donoghue). En cierta época, la frase «Literatura y sociedad» estuvo tan presente en boca de todos que se hizo merecedora de una abreviación: Lit & Soc. Y la Lit & Soc, creía recordar, me había interesado durante muchos años. Pero al revisar los manuscritos acumulados sólo encontré un puñado de ensayos, escritos todos, ominosamente, a comienzos de los setenta (cuando yo estaba al principio de la veintena). Tras releerlos, jugueteé con la idea de titular esa pequeña sección «Literatura y Sociedad: el debate desaparecido». Luego decidí que más valía que *mi* debate desapareciera también. Aquellos textos me parecían vehementes, arrogantes y afectadamente aburridos. Y, lo que supongo que era lo más importante, sentía que la Lit & Soc y el ejercicio de la crítica literaria estaban muertos y acabados.

Esa época me parece ahora tan remota, que la encuentro irreconocible. Tenía un empleo fijo en el *Times Literary Supplement.* Por aquel entonces ya empezaba a manifestar cierta discrepancia respecto del ejercicio de la crítica literaria y el concepto Lit & Soc cuando asistía a las reuniones del consejo de redacción (en las que, a lo mejor, había que preparar un número especial sobre Literatura y Sociedad). Llevaba los cabellos hasta los hombros, camisas floreadas y botas camperas de tres colores (que no se veían, porque las ocultaba el amplísimo vuelo de los bajos de mis pantalones de pata de elefante). Mi vida privada era un tanto bohemia –hedonista y algo hippie, cuando no francamente licenciosa–; pero era muy escrupuloso cuando se trataba de la crítica literaria. La leía a todas horas: en el metro, incluso en la bañera; siempre tenía a mano a mi Edmund Wilson o a mi William Empson. La tomaba en serio. Todos lo hacíamos. Cuando paseaba con mis amigos, hablábamos de crítica literaria. Nos sentábamos en pubs y cafés y discutíamos sobre W. K. Wimsatt y G. Wilson Knight, sobre Richard Hoggart y Northrop Frye, sobre Richard Poirier, Tony Tanner y George Steiner. Puede que fuera en uno de esos lugares donde mi amigo y colega Clive James expuso por vez primera su idea de que aun cuando la crítica literaria no es esencial a la

literatura, ambas son esenciales a la civilización. Todos estuvimos de acuerdo. Sentíamos que la literatura era la disciplina central; la crítica literaria exploraba y popularizaba el significado de esa centralidad, creaba un espacio en torno a la literatura, y, en consecuencia, la exaltaba aún más. Debo añadir que fue a principios de los setenta cuando surgió la gran controversia a propósito de la contraposición entre las dos culturas: la artística y la científica (o F. R. Leavis contra C. P. Snow). Acaso lo más fantástico de aquel momento cultural haya sido la impresión de que la cultura artística era la *triunfadora*.

Los historiadores literarios llaman a esa época la Era de la Crítica. Se considera que se inició en 1948, con la publicación de *Notas para una definición de la cultura*, de Eliot, y *La gran tradición*, de Leavis. ¿Qué acabó con ella? La respuesta más concisa podría consistir en una sencilla palabra de cuatro letras: OPEP. En los años sesenta se podía pasar con diez chelines a la semana: durmiendo en suelos ajenos y viviendo a costa de los amigos y perorando –sobre crítica literaria, por ejemplo– para que te pagaran la cena. Pero, de repente, un simple *billete de autobús* pasó a costar diez chelines. El alza de los precios del petróleo, seguida por la inflación y luego por la estanflación (estancamiento económico acompañado de inflación), mostró que la crítica literaria era una de las muchas fruslerías de la clase ociosa sin las cuales nos las tendríamos que arreglar. Bueno, ése era el sentir general. Pero ahora resulta claro que la crítica literaria ya estaba condenada. Explícitamente o no, se había basado en una estructura de niveles y jerarquías; tenía que ver con la élite del talento. Y esa estructura se desmoronó en cuanto las fuerzas de la democratización convergieron y arremetieron contra ella.

Esas fuerzas –sin comparación las más potentes en nuestra cultura– prosiguieron su arremetida. Y ahora han chocado contra una barrera natural. Algunas ciudadelas, es cierto, han resultado expugnables. Se puede conseguir la riqueza aun careciendo de talento (gracias a la lotería, por ejemplo). Y también la fama (humillándose en algún programa de televisión, por ejemplo; claro que esto siempre será mejor que el antiguo método consistente en asesinar a los personajes famosos para heredar su aura). Pero el talento no es algo que se pueda adquirir: hay que tenerlo. Por lo tanto, debe ser eliminado.

La crítica literaria, ahora confinada casi por entero a las universidades, va, pues, contra el canon, que es lo mismo que ir contra el talento. La notoriedad académica no se consigue con un estudio respetuoso de la poesía de Wordsworth; sólo llegará tras un provocativo trabajo acerca de su ideología –de su actitud hacia los pobres, por ejemplo, o de su inconsciente «valoración» de Napoleón–; y llegará más pronto si se ignora a Wordsworth y se ensalza a cualquiera de sus (justamente) olvidados contemporáneos, un proceso

mediante el cual el canon puede ser callada y tenazmente minado. Una breve visita a Internet revela que, mientras tanto, en el otro extremo del negocio, *todos* se han convertido en críticos literarios –o, cuando menos, en reseñadores de libros–. La democratización ha traído consigo una ganancia inalienable: la igualdad de los sentimientos. Creo que Gore Vidal fue el primero en decir esto, y lo dijo no precisamente con sorna, sino con animado escepticismo. Dijo que, hoy en día, nadie tiene sentimientos más auténticos, y, por lo tanto, más importantes, que cualquier otra persona. Éste es el nuevo credo, el nuevo privilegio. Un privilegio muy ejercitado en la reseña contemporánea, ya sea en la red o en las páginas literarias. El reseñador acepta con resignación la llegada de una gruesa novela recién publicada o de un libro menos voluminoso, pone manos a la obra y espera a ver qué impresión le causa. Buena o mala. Los resultados de este contacto serán la base de la reseña, sin referencia alguna a lo que hay detrás. Y lo que hay detrás, me temo, es el talento, y el canon, y el corpus de conocimientos que constituye lo que llamamos literatura.

Algunos lectores, probablemente, tendrán la impresión de que todo esto me parece deplorable. No es así. Deplorar el presente, la actualidad, es el colmo de la inanidad. Dígase lo que se diga, el presente es inevitable. Y nosotros, en los setenta, también éramos ridículos frecuentemente, con nuestras falacias y nuestras siete formas de ambigüedad. (Y el exagerado apasionamiento y la no menos exagerada sensibilidad que tanto angustiaban a Leavis eran también ridículos. Con todo, de lo que realmente hubiera debido sentirse avergonzado es de haber propuesto a D. H. Lawrence como modelo de equilibrio y sensatez.) El igualitarismo emocional, por ejemplo, parece difícil de atacar. Así que lo acepto, hasta cierto punto, aunque tiene para mí el pálido resplandor de la ilusión. Es utópico, lo cual significa que no debe esperarse que la realidad lo confirme. Además, esos «sentimientos» rara vez se presentan de forma no adulterada; son mezclas de las opiniones generalmente aceptadas, las ansiedades sociales, las vanidades, las susceptibilidades, y todo lo demás que conforma una personalidad.

Una de las vulnerabilidades históricas de la literatura, como tema de estudio, es que nunca ha parecido realmente difícil. Esto puede parecer una novedad a la esforzada figura del reseñador, así como al crítico literario, pero es cierto. De ahí los diversos intentos por elevarla, complicarla, sistematizarla. Es fácil interactuar con la literatura. Cualquiera puede hacerlo, porque las palabras (a diferencia de las paletas o los pianos) llevan una doble vida: todos somos competentes. No ha de sorprender, pues, que las sensibilidades individuales tengan un papel tan importante en esa interacción; ni que

esta disciplina se haya rendido a la democratización mucho más deprisa que, por ejemplo, la química o el griego antiguo. A largo plazo, no obstante, la literatura resistirá la nivelación y volverá a la jerarquía. Ésta no es la decisión de un esnob de las bellas letras. Es la decisión del Juez Tiempo, que constantemente separa a quienes permanecen de quienes se hunden en el olvido.

Permítaseme dar un ejemplo, que tal vez peque de ser un poco largo. La literatura es un gran parque, abierto las veinticuatro horas para que la gente pueda ir a pasear por él cuando le plazca. ¿Quién lo cuida? Los viejos guías turísticos, los silvicultores, los empleados de la administración y los irascibles guardas con sus uniformes oscuros y manchados de sudor ya han desaparecido. Si ves por allí a algún responsable, a algún profesional, casi seguro que se trata de un hombre de gesto adusto y vestido con una bata blanca de laboratorio, que tiene el propósito de talar un bosque o desmochar alguna cumbre. Los visitantes van de un lado para otro soltando exclamaciones de admiración, gritos y risas, y expresan infinidad de opiniones ante lo que ven. Dan de comer a los animales, pisan el césped y los parterres. Pero el parque permanece incólume. Se trata, por descontado, del Paraíso Terrenal; se libró del pecado original, y no necesita cuidados.

Pido a los lectores del presente volumen que pongan atención a las fechas que cierran cada uno de los escritos, porque abarcan casi treinta años. Uno espera volverse menos dogmático y adquirir mayor seguridad en sí mismo con el paso del tiempo; y uno, ciertamente, debería volverse (o aparentarlo, al menos) más amable, lo cual resulta relativamente sencillo, pues basta con evitar las cosas por las cuales es improbable sentir alguna simpatía. Disfrutar insultando es una perversión juvenil del ansia de poder. Se le pierde el gusto al caer en la cuenta de lo amargo que les resulta el trago a los insultados, lo injusto que te consideran y el rencor que te guardan (Angus Wilson y William Burroughs me guardaron rencor –y a otros muchos críticos, sin duda– hasta el sepulcro). Ciertamente, hay críticos que disfrutan siendo ofensivos hasta bien entrada su mediana edad. Con frecuencia me he preguntado por qué este espectáculo parece tan indigno. Ahora lo sé: es dar gato por liebre. También me doy cuenta de cuán duro fui con escritores que (creía erróneamente) estaban tratando de influir en mí: Roth, Mailer, Ballard.

Y hay que recurrir a las citas. Las citas son la única prueba fiable con que cuenta el crítico para demostrar que ha realizado su tarea. O más o menos fiable. Sin ellas, en todo caso, la crítica no es más que un monólogo puramente personal. Por mucho que les pese a los partidarios a ultranza del criticismo literario (en especial, a I. A.

Richards), no hay forma de distinguir lo excelente de lo que no lo es tanto. Ni los más afamados críticos literarios del planeta tienen los medios necesarios para establecer que

Thoughts that do often lie too deep for tears

es un verso mejor que

When all at once I saw a crowd

y, si los tuvieran, tendrían que empezar por decir que el primero contiene un expletivo *(do)* cuya única misión es completar su medida. Y, sin embargo, las citas son todo lo que tenemos. Idealizando: toda escritura es una campaña contra el cliché. No sólo los clichés de la pluma, sino los de la mente y los del corazón. Cuando desapruebo, suelo hacerlo basándome en la cita de un cliché. Cuando alabo, suelo basarme en citas que muestran cualidades totalmente opuestas: frescura, vivacidad, profundidad de pensamiento.

Londres,
octubre de 2000

Sobre masculinidad y asuntos relacionados

ZEUS Y LA BASURA

Iron John: una visión de la masculinidad, de Robert Bly; *The Way Men Think: Intellect, Intimacy and the Erotic Imagination*, de Liam Hudson y Bernardine Jacot; *Utne Reader: Men, It's Time to Pull Together: The Politics of Masculinity*

En 1919, después de un prolongado estudio, el etólogo de Harvard William Morton Wheeler proclamó que la avispa macho era «una no-entidad etológica». Un estudioso del comportamiento animal, tras escudriñar el de las avispas macho, había decidido que carecían de él. Nos podemos imaginar la respuesta de la avispa macho: su sorpresa y dolor iniciales; su caída en un periodo de deprimida introspección; su determinación final de comportarse de forma más intrigante. Porque hoy en día, según un ejemplar reciente de *Scientific American*, «florece el interés por el tan largamente olvidado macho de la avispa, lo cual es un reconocimiento de la amplia gama de actividades de dicho animal». No cabe duda de que los machos humanos se han de sentir identificados con sus hermanos del reino de las avispas. Después de una fase de oscuridad relativa, también nosotros hemos vuelto por nuestros fueros. De hecho, parecemos habernos recuperado con bastante rapidez para reclamar con formas novedosas la atención general. Heridas masculinas. Derechos masculinos. Grandeza masculina. Masculinos gemidos de protesta ante el abandono de que es objeto la masculinidad.

¿Qué subyace en los arcanos del «macho profundo»? Desde el año 100000 antes de Cristo hasta, digamos, 1792 (cuando Mary Wollstonecraft publicó su *Vindicación de los derechos de la mujer)*, existió, sencillamente, el Hombre, cuya principal característica era la de salirse siempre con la suya. Desde 1792 hasta alrededor de 1970 existió, cuando menos en teoría, el Hombre Ilustrado, el cual, mientras seguía saliéndose con la suya, aceptaba reunirse con las mujeres, unas reuniones en las que se acordaba reunirse de nuevo más adelante para hablar de concesiones políticas. Después de 1970 el Hombre Ilustrado se convirtió en el Hombre Nuevo, el cual no está interesado en salirse con la suya y, de hecho, cree que la mujer no es igual al hombre, sino muy superior a él. El cultivo de su lado «femenino» por parte del varón podría considerarse una especie de homenaje a unos principios más nobles y mejores. Pero resulta que el Hombre Nuevo envejece, de un modo que parece un tanto prematuro, tal vez como consecuencia de lavar tanta ropa; ahí lo tenemos, en la cocina, con un pañal en una

mano, una baraja del tarot en la otra y el ceño fruncido en un gesto de perplejidad, como si se considerara engañado a causa de los embarazos, las sofocaciones y las tensiones premenstruales que siente por simpatía. Se diría, pues, que es el momento oportuno. Por eso la puerta trasera se abre de par en par y entra por ella, precedido por una ráfaga de viento que huele a testosterona y arrastra por el suelo bolas de vello púbico –que recuerdan los hierbajos que van de un lado a otro de la calle en las películas del Oeste–, el Hombre Viejo, el Macho Dominante: Iron John.[1]

Iron John, un breve volumen de especulación psicológica, literaria y antropológica, es obra del poeta Robert Bly, y se mantuvo en cabeza de la lista de libros más vendidos del *New York Times* durante más de un año. Tuvo, como veremos, un profundo impacto en muchos aspectos de la vida estadounidense. En el Reino Unido las cosas no le han ido tan bien. Hay muchas razones para ello, pero empezaré exponiendo la más trivial. Para este libro es un problema..., no, una verdadera catástrofe, la primera palabra de su título. Incluso yo, no sé por qué (¿será, tal vez, porque hay resabios de machismo en mi subconsciente?), lo encuentro divertidísimo, y me desternillo de risa cada vez que pienso en él. ¿Será acaso el espectáculo de la tremenda derrota de Bly la causa de mi hilaridad? ¿O será el hecho de que ese título tiene unas connotaciones culturales que hacen imposible tomarse en serio al libro? Bien, he aquí el problema: como consecuencia de uno de tantos eufemismos implícitos en el denominado *argot rimado*,[2] los británicos identifican la palabra *iron* con «marica», «homosexual».

En mi club deportivo local de Paddington, donde llevo a cabo la mayor parte de mi interrelación con otros hombres, se habla a menudo de *irons*. Hace poco participé en una conversación cuyo propósito, meramente especulativo, era seleccionar a un equipo de fútbol de *irons*. Nuestra intención no era hostil, ya que sólo se proponía evaluar un hecho, y no llegamos muy lejos en esa particular alineación. «Maestro de ceremonias: Elton John. Es *iron*, ¿no?» «Delantero centro: Justin Fashanu. Es *iron*. Lo confesó en el *Sun*.» Así que no me resulta difícil imaginar las sonrisas burlonas que me dirigirían mis amigos si una mañana entrara en el club y les dijera: «Bien, muchachos, acaba de aparecer un nuevo libro sobre los hombres y la masculinidad que va a acabar con todos los problemas que nos ha causado nuestra identidad masculina. Dice que deberíamos pasar más tiempo en compañía de otros hombres, y vanagloriarnos de nuestra hirsutez, y acicalarnos menos, y no ser tan serios, y cometer más tonterías. Dice que deberíamos dejar a las mujeres en casa e irnos de acampada, e ir desnudos, y someternos a duras pruebas de supervivencia en pleno bosque. Dice que debe - ríamos frecuentar más la compañía de los

ancianos. Se titula *Iron John.»*

Naturalmente, resulta fácil, incluso demasiado, reírse de las ideas de Robert Bly. Pero ¿por qué es *tan* fácil? En parte, porque se trata de uno de esos escritores, como F. R. Leavis y Hermann Hesse, cuya falta de sentido del humor siempre provocará un contracomentario humorístico en la mente del lector. Y luego, además, aquí somos británicos; somos escépticos, irónicos, etcétera, y poco dados, a diferencia de los estadounidenses, a buscar consejos expertos sobre asuntos básicos, especialmente asuntos como nuestra masculinidad. Pero la razón principal tiene que ver con la vergüenza. Como los estadounidenses son incapaces de sentirla, aunque sólo sea un poco, se sienten fatalmente *atraídos* por lo vergonzoso: tienen un antitalento para ello (los Oscar, las elecciones primarias, las comparecencias ante las comisiones parlamentarias, los juicios, Shirley Temple, Clarence Thomas, Andrea Dworkin, Al Sharpton, Ronald Reagan, Jimmy Swaggart). Mientras que, aquí, en el Reino Unido, la masculinidad se ha convertido en algo vergonzoso. Conciencia masculina, orgullo masculino, indignación masculina son conceptos de los que no queremos saber nada.

Evidentemente, Bly quiere sacarnos de esa indiferencia y esas inhibiciones. Para ello nos pone como ejemplo la leyenda de Iron John, la cual «quizá tenga diez mil o veinte mil años de antigüedad», o «tal vez sea anterior en unos mil años, más o menos, a la era cristiana», pero que es, en todo caso, antigua. Repasemos la historia de Iron John, o cuando menos la primera y más interesante de sus mitades, aunque evitando los coloquialismos populacheros («¡Vale, tío!» «¡No hay problema, tío!» «¡Jo, tío!») con que Bly intenta darle seguridad a su público moderno. Los cazadores del Rey desaparecen en el bosque. Un buen día se presenta un hombre que se ofrece a investigar esas desapariciones. Se adentra en el bosque acompañado por su perro, al que un brazo desnudo que sale de las aguas arrastra hasta un estanque. Se vacía el estanque. En el fondo yace el Salvaje. El Rey lo encierra en una jaula en su patio. Un día al hijo del Rey, un niño de ocho años, se le cae su más preciado juguete –una pelota de oro–, que rueda hasta la jaula del Salvaje. Se negocia un intercambio: la pelota de oro por la libertad del Salvaje. El niño accede a abrir la jaula, pero no sabe dónde está la llave. El Salvaje le dice que se encuentra debajo de la almohada de su madre. El niño hace lo que le dice, pero luego tiene miedo del castigo. Así que el Salvaje se lo sube a los hombros y se adentran en el bosque.

La historia sigue rodando –el manantial dorado, la prueba, el descenso a los infiernos, caballos, batallas, y un final que incluye las usuales gloria/princesa/reino/tesoro–, y Bly rueda con ella, cada vez más embriagado con sus exhaustivas exposiciones. Más adelante,

aprovechando que el caballo del niño es blanco, Bly nos hace saber que lo blanco «simboliza el semen, la saliva, el agua, la leche, los lagos, los ríos [...] el mar y el sacerdocio [...] la salud, el vigor y todo lo bueno [...] la amistad y la amena compañía [...] la pureza de los niños y las novias [...] las personas con elevados ideales morales [...] la purificación [y] una especie de estado abstracto, ideal». Todo eso simboliza lo blanco. De todos modos, para Bly el relato es una alegoría de la maduración masculina.

Iron John, el Salvaje, cubierto de vello rojizo, es el «Macho Dominante», encarnación o conjurador, según los casos, de la «energía de Zeus», la «energía divina», la «energía de huracán», la «grandeza masculina» y la «integridad solar», blande la «espada Varja» de la sexualidad, el valor y determinación, y es paladín de «lo húmedo, lo pantanoso, lo salvaje, lo indómito». Iron John es difícil de encontrar, le cuesta reprimirse, y es peligroso cuando da rienda suelta a sus pasiones; pero sus enseñanzas traen grandes recompensas (toda su riqueza) para quien las sigue. Lo único bello de la historia –la localización de la llave de la jaula– es también su punto crucial, porque el niño debe dejar de lado lo mujeril en su viaje de la masculinidad «blanda» a la «dura». El resto de su desarrollo (aprender a superar el miedo y hacer frente a las calamidades, adaptarse a la vida guerrera) parece un cruce entre fantasías adolescentes y sesiones de terapia de grupo para gente de mediana edad, con muchos colapsos emocionales y abundancia de aullidos salvajes. El bosque es una arcadia salpicada de lodo y sangre.

¿Qué emerge? Las escritoras feministas se han encargado de *Iron John*, y lo han hecho a conciencia. Ni que decir tiene que Bly es falocéntrico hasta los tuétanos y jovialmente tendencioso incluso en su imaginería:

> El «Rey» y la «Reina» proyectan su energía. Se parecen al Sol y la Luna, que perforan la atmósfera de la Tierra. Hasta en los días nublados penetra una parte de su fuerza radiante.

Sí, pero la Luna carece de energía, y no irradia; la Reina, meramente, refleja el poder celestial del Rey. Pero no es que Bly se haya olvidado de los intereses de las mujeres. Quiere establecer, o restablecer, un mundo en donde los hombres sean tan grandiosos que a las mujeres *les guste* que les manden:

> Sabemos que durante cientos de miles de años los hombres se han admirado mutuamente, y han sido admirados por las mujeres, en especial, por sus hechos heroicos. Siempre ha habido hombres y mujeres que han pedido a ciertos hombres que penetraran en los lugares peligrosos, llegaran hasta las temibles cascadas armados tan sólo de puñados de valor y se enfrentaran a los animales salvajes.

Después de unas horas de esta clase de conversación, las mujeres recibirán su recompensa: en la alcoba:

> Algunas veces, en una relación amorosa, los amantes hacen el amor con el Hombre –o la Mujer– Salvaje, que se halla presente en la habitación; y si somos esos amantes, quizás podamos sentir que ciertas células de nuestro cuerpo que pare - cían ser meramente de plomo se vuelven de oro.

Así que eso es lo que habrá: Sexo Salvaje. Bly no ignora la intensidad de los sentimientos de las mujeres, pero cree «apropiado que los describan ellas». «Aquí nos centraremos exclusi - vamente en los de los hombres.» Más vale que el diálogo empiece pronto, antes de que los alaridos tiroleses sean más estruen - dosos.

Bly es poeta. Es un gran felino, por así decirlo, y no una ardilla o un castor de la industria de la autoayuda. Aunque quizá sea más un ciervo o un pavo real, felizmente absorto en los rituales de «exhibición» que tanto admira. Tomar un libro como *The Way Men Think: Intellect, Intimacy and the Erotic Imagination*, un estudio sensato, informal, amistoso y que da buenos consejos de las diferencias entre los sexos, es como ser transportado a otro mundo; se trata de un mundo muchísimo menos heroico, pero es el mundo civilizado, el mundo moderno, el mundo real. La utopía de Bly es tan remota en el tiempo como la historia de Iron John, y hoy día sólo puede ser recreada como una fantasía al estilo de aquellos dibujos de Norman Rockwell, supuestamente inspirados en el folklore estadounidense, que representaban a toscos granjeros vestidos con monos remendados y empuñando azadas u horcas. Al final de *El amante de Lady Chatterley*, Mellor le dice a Connie que todo iría mejor si los hombres cantaran y bailaran cada noche vestidos con ceñidos pantalones rojos. A Bly, al que le gusta Lawrence, no se le ocurre nada mejor que hacer con el paisaje moderno que darle la espalda. *Iron John* deja en la mente una especie de espesísima maraña de nostalgias tan impactante como indigesta.

Al revisar un número bastante atrasado del *Utne Reader* (una síntesis mensual de la «prensa alternativa» estadounidense, siempre informativa, siempre reveladora), descubrimos un hecho increíble, pero incontrovertible: *Iron John* ha transformado la conciencia masculina en los Estados Unidos. No se admite discusión. Es un hecho. Quizás los «Fines de Semana del Hombre Salvaje» y las «Vacaciones de Iniciación a la Aventura», que ahora son buenos negocios, resulten efímeros. Pero ¿qué pensar de las referencias desvergonzadas a la «liberación masculina» y al «movimiento “masculinista”», y del hecho de que ahora haya, cuando menos, media docena de revistas dedicadas a poco más que eso *(Changing Men, Journeymen, Man!)*? Los hombres, reza el argumento «masculinista», están «oprimidos», van por detrás de

las mujeres en esperanza de vida, pero por delante de ellas en tasa de suicidio, consumo de drogas, falta de vivienda y horas de trabajo. La plataforma política que se está erigiendo incluye el apoyo federal a la creación de clubes para niños y grupos de niños exploradores, clases de primaria sólo para niños impartidas por maestros, y hasta beneficios fiscales que favorecen a los hombres que trabajan en casa. Ahora que los hombres son sólo una minoría más, el camino por el que han de avanzar, o retroceder, es el de la «ecomasculinidad», es decir, la agricultura, biológica, eso sí, lo que «afirmará la capacidad creativa, de "portador de simiente", del macho». De hecho, en lo más hondo de mi ser siempre creí que Bly tenía parte de razón, y ahora supongo que tarde o temprano tendré que actuar de acuerdo con esa incipiente convicción. Cuando mis hijos alcancen cierta edad, y haya llegado el momento de que empiecen a distanciarse de su madre y a familiarizarse con los aspectos más duros y viriles del mundo masculino, es casi seguro que los lleve al Hilton una o dos noches.

Creo relevante preguntarse cómo es Iron John en cuanto esposo y padre. ¿Hasta qué punto manda el Capitán Bly en su barco? Ahí está, en la contraportada, asumiendo la pose de un hombre que se calienta las pantorrillas frente a una fogata de leña, de pelo blanco y fino, que lleva gafas, chaleco bordado, chalina carmesí y una sonrisa tensa, forzada, que hace sobresalir su mentón. No parece, ciertamente, un hombre de hierro, pero sí deja traslucir cierta acerada inflexibilidad. No parece capaz de burlarse de sí mismo, y es ingenuamente vanidoso *(Iron John* es una buena muestra de las pretensiones de su autor, porque asegura que los fragmentos citados de poetas como Rilke, Antonio Machado, el noruego Rolph Jacobsen, y muchos otros, incluyendo a Dante, fueron *«traducidos por R. B.»)*. El señor Bly quiere respeto; es duro y correoso como el papel higiénico Bronco, no acepta mierda de nadie. Es, de hecho, un ser familiar: «personalidad fuerte». Esa fuerza es innata, y siempre está buscando formas de expandirse. «La energía de Zeus es la autoridad masculina que se acepta por el bien de la comunidad.» Suena como un pretexto maravillosamente elemental para que uno se salga siempre con la suya. Energía de Zeus, «energía de huracán»: he aquí algo que barre todo a su paso. ¿Te atreve - rías a decirle a Zeus que sacara la basura? ¿Le pedirías a un huracán que se limpiara los pies en el felpudo de la entrada?

Con frecuencia, las feministas han postulado la equivalencia moral de racismo y sexismo. Hay ciertas afinidades; y algunas de ellas, aunque parezca paradójico, resultan levemente alentadoras. El sexismo es como el racismo: todos sentimos tales impulsos. Nuestros padres los sienten con más fuerza que nosotros. Nuestros hijos –o, al menos, eso esperamos– los sentirán menos que nosotros. La gente no cambia ni mejora demasiado, pero sí evoluciona. Es algo muy lento. El

feminismo (que diverge sin cesar, por un lado hacia un estólido utilitarismo como el que predicaba Jeremy Bentham, y por otro hacia una rarificación que lo hace inasible), el Hombre Nuevo, la bisexualidad emocional, el Hombre Viejo, todo lo que lleva implícito el personaje de Iron John, los centros de atención para crisis masculinas... Se trata de convulsiones, unas necesarias, otras no tanto, que surgen a lo largo del camino, intensificadas por la búsqueda contemporánea de un papel en el mundo y del modo y la forma de representarlo.*

London Review of Books,
diciembre de 1991

DEMASIADO HE HOLLADO EL CHARCO DE SANGRE

Hollywood vs. America, de Michael Medved

En el cine, y tal vez en todo, la violencia de verdad comenzó en 1966. Por lo que recuerdo, las películas que iniciaron la escalada fueron *Bonnie and Clyde*, de Arthur Penn (1967), y *Grupo salvaje*, de Sam Peckinpah (1969). Y yo estaba encantado de contemplar tanta violencia. La hallaba voluptuosa, cargada de tensión y (a pesar de ello) inquietantemente graciosa; me resultaba subversiva y contracultural. La violencia había llegado. Noté que también había un repentino florecimiento de las palabrotas y todo lo relacionado con la sexualidad. El futuro parecía prometedor.

Con anterioridad la violencia no era violenta. La gente habla con frecuencia, normalmente reprobándola, de la manera en que la violencia se ha vuelto «estilizada» en las películas. Pero la antigua violencia también lo era; sencillamente llevaba los suaves guantes de convenciones mucho más amables. En los cincuenta Nabokov aludió a la ineficacia, ya que no dejaban la más mínima señal, de aquellos puñetazos capaces de tumbar a un buey que se atizaban los vaqueros en las películas del Oeste, y a la rapidez con que se reponía el protagonista tras recibir una paliza que habría mandado a Hércules al hospital. Pocos de nosotros estamos en una posición que nos permita decir cuál de los estilos es más real: la invulnerabilidad caricaturesca de la antigua violencia o las no menos caricaturescas salpicaduras de sangre de la nueva. Nos imaginamos que la realidad yace en algún punto intermedio: que es menos dramática, menos coreográfica, y, sobre todo, más rápida. En la vida real la pelea media a puñetazos, por ejemplo, dura más o menos un segundo y consiste en un solo golpe. Al perdedor le queda la nariz rota, al ganador le queda la mano rota, y ambos se van como pueden a urgencias. Pero ¿se imaginan que el gran Stallone se incorporara a la cola en la unidad de trauma, y Chuck Norris recurriera a su botiquín de primeros auxilios? Sencillamente, no funcionaría.

¿Qué sucede, ahora, si reponen una de esas viejas películas y vemos de nuevo lo que en su día fue el colmo de la violencia? Mis primeras ideas claras y realistas de la mortalidad no proceden de la muerte de un pariente o una mascota, sino de la de Jim Bowie en *El Álamo* (1960). El agónico alarido de muerte de Richard Widmark me atormenta todavía. También recuerdo mi audible «¡Ostras!» cuando vi

a Paul Newman estrellar la culata de su rifle contra el espejo del Salón Okie, en *Hombre* (1967). ¿Y quién puede olvidar los variados tormentos que sufre Marlon Brando en *La ley del silencio* (1954), *El rostro impenetrable* (1961), y *La jauría humana* (1966)? (A Brando, famoso por exigir que se tenga en cuenta su opinión, como artista, en las películas que interpreta, debe de proporcionarle cierto placer ser golpeado.) Miremos de nuevo esas escenas y nos maravillaremos de nuestra anterior susceptibilidad. Parecen comedidas, en buena parte, porque lo *son* (no desde un punto de vista dramático, sino técnico), y también porque, en el ínterin, hemos bostezado y parpadeado durante treinta años de matanzas y escenas de casquería. En otras palabras, hemos quedado irreversiblemente insensibilizados. Macbeth –el Macbeth de Polanski– habla por nosotros cuando dice:

Demasiado he hollado el charco de sangre; si quisiera parar, retroceder sería tan tedioso como avanzar.

Es interesante que, en la vida real, la insensibilización es precisamente la cualidad que da a los violentos su poder: el de soportar la violencia. En los momentos que conducen a la violencia, los no violentos entran en un mundo lleno de situaciones desconocidas para ellos y que provocan su repugnancia. Los violentos lo saben. Esencialmente, llevan a los no violentos adonde ellos se sienten cómodos. Hacen que éstos dejen su casa, por así decirlo, para ir a la suya.

Cabe observar que la violencia cinematográfica tiene afinidades con el negocio de las armas, y, retomando una vieja frase, muy del agrado de la industria de armamentos nuclear, a menudo es consecuencia de la innovación tecnológica. *Bullitt* (1968) es merecidamente recordada por su persecución automovilística, la cual, por sorprendente que parezca, no ha sido superada, a pesar de los presupuestos más grandes, los motores más potentes y la actitud de ciertos actores, furiosamente profesionales y dispuestos a pasar años de su vida conviviendo con corredores de carreras y maniquíes utilizados para evaluar el impacto de los choques. Pero había en *Bullitt* otra escena de las que crean escuela: el asesinato de un tiro de escopeta del testigo protegido, el cual inicia la incomprensible trama. Súbitamente, se abre a patadas la puerta del lóbrego cuarto de hotel; el policía recibe un tiro en el muslo; la cámara se detiene en esta herida y luego gira hacia el chivato moreno, quien retrocede con las manos en alto y se sube al pie de la cama baja. Cuando se dispara la escopeta, sale volando por el aire y se estrella de espaldas contra la pared en medio de un estallido de gotas de sangre. Poco después de que se estrenara la película conocí por casualidad a su director, Peter Yates, y cuando lo interrogué sobre

esa escena me explicó su mecánica: la bolsa de sangre, los cables de acero. En los viejos tiempos el actor que paraba una bala, sencillamente, aplastaba una bolsita de salsa de tomate contra la supuesta herida y ponía cara de indignación. Si se trataba del malo, rodaba por los suelos y cerraba los ojos decorosamente. Si se trataba del bueno, se enojaba mucho, y luego aseguraba a la rubia jadeante que la bala sólo le había hecho un «rasguño» o, mejor aún, una «herida superficial». Pues bien, después de 1968 ya no hubo más rasguños, ni heridas superficiales. Con la bolsa de plástico repleta de plasma accionada electrónicamente, los cables de acero, los arneses y demás, la muerte por un tiro de escopeta dejó de parecer algo de lo que uno puede recuperarse velozmente.

En este contexto, la reciente *La lista de Schindler* marca un progreso, o quizás un retroceso. Aquí el tiro de pistola a quemarropa a la cabeza provoca un chorro tubular de sangre seguido por una reverencia trágica en dirección al suelo casi tan de niña y tan teatral como el desmayo de Uma Thurman en *Las relaciones peligrosas.* Uno se siente seguro de que esta imagen fue el resultado de una investigación cuidadosa, parte del caparazón de verosimilitud que Spielberg necesitaba para ganarse su pasaje artístico al Holocausto. (El profano que se dispone a tratar este tema se siente como un intruso que penetrara en propiedad ajena, y nota que su imaginación hace mutis, impulsada por una especie de sentimiento de pudor; por ello necesita documentación y técnica. Lo último que desearía, una vez ha dado el paso, es maquillar las cosas.) En general, la escalada de violencia en las películas de guerra no se cuestiona demasiado. Hasta los más melindrosos aceptan que el fondo natural lo conforma una crueldad mecanizada. Ello quizá sea consecuencia de la aceptación por la población civil del axioma de los halcones: «¿Qué esperaban? Es la *guerra.»* Sabemos más y más sobre el horror y la lástima que inspira la guerra, pero todavía necesitamos que nos convenzan de lo horribles y dignos de lástima que son, por ejemplo, los robos bancarios, el tráfico de drogas, los asesinatos en serie y las matanzas con motosierra.

En la medida en que la violencia en la pantalla crezca como consecuencia de la innovación tecnológica, tenderá a imponerse cada vez más un sistema especializado de valores. Al igual que en la industria del armamento, el especialista, el experto asalariado, no nos brindará ninguna orientación moral. Lo que recibiremos es la explicación: «Todos los demás lo hacen.» Y es que, cuando compite con el se-puede-hacer, el no-lohagamos quedará siempre en segundo término. Con todo, los intelectuales de almacén de utilería que trabajan en lugares como Praxis y Visual Concept Engineering, así como los creadores de efectos especiales y animadores que trabajan en Industrial Light & Magic o Dream Quest Images, son meros

mercenarios: alguien tiene que *querer* esa particular distribución de la sangre derramada, esa simpática decapitación, ese sangriento destripamiento. Existe una confusa visión de Hollywood que la considera una amalgama de conglomerados industriales, expertos en marketing y ejecutivos dispuestos a todo para conseguir unos «objetivos» empresariales, los cuales se confabulan, a regañadientes, para ofrecer al público lo que éste cree que desea y necesita: más violencia. Pero las cosas no son así. Los «proyectos» circulan por la comunidad cinematográfica hasta que alguien con poder para llevarlos a cabo se vincula a ellos. Después los «desarrollan» guionistas, productores y directores, y luego los envían al piso de arriba, a los «jefazos», los, supuestamente, implacables ejecutivos que saben qué es lo que hay que hacer para ganar dinero. Pero lo que sucede allí es un misterio para todos, incluso para esos ejecutivos. Algunos proyectos salen adelante, otros no. «Las únicas películas que hacen», me dijo una vez un director, «son las que no pueden dejar de hacer.» La decisión final, pues, sería el resultado del fatalismo, la vergüenza o la inercia; de intrigas de oficina, tal vez, pero no de una política determinada. De modo que la violencia es obra del director, o del *autor*. Las películas son violentas porque el talento de quienes las hacen lo quiere así.

¿Y quién más podría querer esa violencia, aparte de mí? Uno de los pocos puntos que nadie parece poner en duda de la tan criticada monografía de Michael Medved *Hollywood vs. America* es que al público cinéfilo *no* le gusta la violencia. En su introducción a la edición en rústica, Medved escribe con cadencias heroicas sobre la «apasionada intensidad de la respuesta pública a mi libro»; sí, le ha tocado su parte de «enojo inmoderado» e «insulto personal», pero, en general, dice, «estoy satisfecho por la contribución que mis argumentos hayan podido hacer para facilitar esta discusión». Ciertamente, *Hollywood vs. America* hizo que Hollywood pensara, al menos, durante un fin de semana o dos (hasta altas horas de la noche, en los despachos de las mansiones de estilo seudoárabe). E hizo que los Estados Unidos pensaran, y la controversia suscitada llegó muy alto, hasta Janet Reno y Bill Clinton. El libro, y los sentimientos que expresaba, llegaban en el momento oportuno; según la opinión general, Hollywood se apartaba demasiado de la manera de pensar y sentir del estadounidense medio, y ensalzaba todo lo que éste execraba (la violencia, el sexo, la blasfemia y la palabra soez, la droga, la bebida y el tabaco), al mismo tiempo que menospreciaba todo lo que ese estadounidense medio más quería (la religión, la familia, el matrimonio y la monogamia, además del ejército, la policía, los grandes hombres de negocios y los Estados Unidos). Estoy seguro, por otra parte, de que el señor Medved rara vez, si es que ha habido alguna, se ha peleado a puñetazos con nadie, lo cual me parece bien.

Sin embargo, después de trescientas páginas de su pedantería y sarcasmo, lo imagino armado como el detestado Schwarzenegger y disparando continuamente desde ambas caderas. Su estilo de argumentación es tan estridente, que uno acaba sospechando que acobarda y ensordece hasta a su propia inteligencia. ¿Por qué, por qué, se pregunta, lo cual resulta significativo, está Hollywood tan obsesionado con Vietnam y tan poco conmovido por la lucha en Kuwait, que, «sorprendentemente», no ha sido celebrada aún en una película? Así razonaría Dan Quayle si fuera bastante más inteligente de lo que es.

A pesar de su vestimenta contemporánea, el tema, o la queja, de Medved es tan viejo como el tiempo. Es *Ubi sunt*? una vez más. ¿Qué se ha hecho de las sencillas ideas y convicciones de antaño?

> Hace tiempo, en la mejor época de Gary Cooper y Greta Garbo, de Jimmy Stewart y Katharine Hepburn, la industria del cine era criticada por crear personalidades que no se daban en la vida real, individuos imposiblemente nobles y atractivos que jamás podrían existir en el mundo verdadero. Hoy esa industria también crea personajes que no se dan en la vida real, pero en sentido contrario: son menos decentes, menos inteligentes y menos agradables que nuestros amigos y vecinos.

La «esfera de competencia» de Medved es «la industria del entretenimiento». No cabe duda de que es experto en ella. Pero ¿sabe algo de arte? ¿De literatura, por ejemplo, que ha seguido la misma línea en el gráfico que aquélla en los últimos dos mil años? Si el arte tiene un gráfico con una flecha, ésta es la dirección que señala: directamente hacia abajo. De ser algo casi divino, ha pasado a practicar el comercialismo más descarado.

El cine es una forma de arte joven, y se ha visto obligado a recorrer este mismo trayecto en menos de un siglo. Dije antes que la escalada de violencia se inició en 1966, porque ése fue el año que el Código Hays[3] fue revisado, y el cine empezó a ser cada vez más un medio de directores, más libre para ir hacia donde lo empujara el talento. Ahora sabemos que el talento lo empujó lejos de la corriente común del sentir estadounidense y hacia la corriente común del arte contemporáneo, pero aprovechándose siempre de las ventajas que el medio le ofrecía: acción, inmediatez, simulación. Así que el gran debate del momento está atrapado en una confusión de categorías. Si el cine es mero entretenimiento de masas, Medved hace una elocuente llamada de atención. Si el cine es arte, Medved no es más que un ruidoso filisteo.

Entramos ahora en un mundo de círculos cerrados. Después de 1966 la asistencia de público al cine se redujo a la mitad, y la situación no ha mejorado. El cine de autor le hizo más daño a la industria que la

llegada de la televisión. Medved, con sus encuestas y su análisis de contenido, reúne abundantes pruebas para confirmar lo que quiere creer: que los estadounidenses no gustan de la violencia –ni de los temas violentos ni del lenguaje violento–, y no pagarán por verla. (Una última analogía con el mundo de las armas: los estadounidenses siempre han estado decididamente a favor del control de las armas, pero nunca lo suficiente como para efectuar un cambio.) Los estadounidenses no quieren violencia. Probablemente, tampoco quieren arte. Lo que quieren es escaparse: escaparse de la violencia estadounidense. Se dice que ésta «viaja» y cautiva a los públicos de todo el mundo, pero los estadounidenses tienen que vivir en los Estados Unidos, donde esa violencia es algo real. ¿Qué es la violencia cinematográfica, un escaparate o un espejo? ¿Es un efecto o es una causa, un incentivo, un medio que favorece la violencia real? Como a la mayoría de la gente, creo, me gusta la violencia en la pantalla, pero me repatea en la vida real. Además, puedo distinguirlas. Una sucede, la otra no. Una es genuina, la otra es un juego. Pero vivimos en la era posmoderna, una era de sugestionabilidad de masas, en la que imagen y realidad interactúan de extrañas maneras. Acaso ésta sea ahora la zona más vulnerable en la mente colectiva. Hay un agujero en la capa de credulidad, y se agranda.

En la Gran Bretaña, en los últimos meses, en dos juicios por homicidio que prometen ser de los más sensacionales del siglo se ha visto involucrado el mismo vídeo de alquiler, titulada *Muñeco diabólico 3*. El primer caso es el de James Bulger, un crío golpeado hasta la muerte por un par de niños de diez años; el segundo es el de Suzanne Capper, una jovencita a quien una pandilla de adolescentes como ella, amigos suyos, secuestró, torturó bárbaramente y, por fin, quemó viva. *Muñeco diabólico 3*, por consiguiente, ha aparecido muy a menudo en las noticias y ha sido objeto de gran demanda. También ha sido quemada esa cinta, de modo casi ritual, por encargados de tiendas de alquiler de vídeos que querían hacer patente su preocupación por el bien común. Cuando mis hijos (que tienen nueve y siete años) vieron la cinta, en su llamativo envoltorio, en lo alto de un estante, la contemplaron con reverente pavor. En el vudú del patio de su escuela, *Muñeco diabólico 3* es considerada potente, venenosa, tóxica. Es algo parecido a la heroína: un pasaje para la locura.

De modo que una tarde creí mi deber ver la cinta de marras, una poco imaginativa película de terror de ínfima categoría acerca de un muñeco llamado Chucky, que adquiere vida y se dedica a matar a la gente. El poco terror que inspira podría asimilarse a la definición que hace Freud del terror a lo sobrenatural: nos horripila en la medida en que no sabemos a ciencia cierta si es algo dotado de vida o no. De modo igualmente convencional, los escalofríos y exclamaciones que

provoca la película no son consecuencia de que ocurran en ella cosas tremendamente horribles, sino de que unas cuantas cosas medianamente horribles suceden de modo rápido e inesperado. Mientras los créditos de *Muñeco diabólico 3* aparecían en la pantalla, no sentí ninguna necesidad de salir a la calle y escabechar al primero que pasara. Y, además, sabía muy bien el porqué. No hay ninguna razón para envanecerse de ello, pero es que tengo tantas cosas en la mente, que Chucky nunca podría hacerse un hueco en ella. Lo peor que podría hacerme, sería hacer nacer en mí el apetito de ver más películas suyas, o del mismo tenor.

Debemos imaginarnos, pues, una mente que, al ser expuesta al influjo de Chucky, ya estaba llena de él, o de cosas parecidas a él. Pero aun así, incluso si en ella hay, además, psicopatología, estupidez, deformación moral, sueños de omnipotencia, sadismo y todo lo que se nos pueda ocurrir, es dudoso que Chucky afecte a algo más que al *estilo* de las subsiguientes atrocidades cometidas por la persona poseedora de esa mente. Los asesinos necesitan que algo los atormente: deben tener su infierno interior. Hace un siglo, el detonador quizás habría sido el Diablo. Ahora es Chucky. Cuando sus asesinos torturaban a Suzanne Capper, cantaban su muletilla de la película: «Soy Chucky. ¿Quieres jugar?» Cuando los dos niños de diez años comenzaron a lanzarle ladrillos, James Bulger se cayó y se volvió a levantar. «Quédate ahí», dijo uno de los asesinos, «voy por una tirita.» Y luego le lanzó otro ladrillo. Eso es algo muy característico de Chucky: la broma inane, la fanfarronada inútil. Allí había una mente que había visto demasiadas cosas semejantes a Chucky, y que a todo lo que aspiraba era a seguir viendo cosas parecidas a él. Es posible, también, que el chaval que pronunció esas palabras no entendiera qué quiere decir hablar en serio. En consecuencia, estaba demasiado predispuesto para entregarse a aquel juego.

New Yorker,
mayo de 1994

UNA PRIMERA MINISTRA, UN PRESIDENTE, Y UNA PRIMERA DAMA

The Iron Lady, de Hugo Young

Mitterrand pensaba de ella que tenía los ojos de Calígula y la boca de Marilyn Monroe. «En su presencia», dijo Zbigniew Brzezinski, «uno olvida rápidamente que es mujer. No me da la impresión de ser realmente femenina.» En 1979 Tass la llamó la Dama de Hierro; pero ya en 1984 Yasser Arafat la había calificado de «Hombre de Hierro». Cuando un entrevistador le dijo a Gloria Steinem que los ingleses nunca creyeron que tendrían como primer ministro a una mujer, le respondió: «Y no la tienen.» Así que, mientras la hija del tendero anda por el Kremlin y la Casa Blanca, mientras traumatiza a Helmut Schmidt en Luxemburgo o impresiona a Lech Walesa en los astilleros de Gdansk, los que la observan parecen compartir un mismo temor: que un buen día la señora Thatcher se encamine hacia el servicio equivocado. Cauto, como siempre, Ronald Reagan se refirió a ella como «una de mis personas favoritas». Y después la propia interesada buscó una especie de impersonalidad en el *nos* de la realeza.

La señora Thatcher es la única cosa interesante de la política británica; y lo único interesante de la señora Thatcher es que no es hombre. Habiendo conseguido los mismos logros, poseedor del mismo estilo y la misma «visión», un Marvyn Thatcher o un Marmaduke Thatcher sería tan aburrido como la lluvia, tan aburrido como el tráfico de Londres, tan aburrido como la prosperidad fosforescente, o más bien la vulgaridad de *boutique*, de la Inglaterra de Thatcher (o de su cuadrante sudoeste). Un periódico publicó un artículo sobre la nueva voz *«sexy»* que la señora Thatcher había estrenado en un programa de radio. (De hecho, claro, estaba resfriada en aquel momento.) «Margaret», le dijo uno de sus ministros, «leí en el periódico que tu voz se ha vuelto *sexy*.» Ella respondió: «¿Qué te hace pensar que no era *sexy* antes?» Es una buena pregunta, que merece una respuesta sincera y detallada.* Es también uno de los tres o cuatro momentos «cálidos» en el muy largo, muy sólido e, inevitablemente, muy agotador libro de Hugo Young. La política británica, sencillamente, no es *sexy* de la misma forma en que lo son las de Pretoria y Teherán, de la misma forma en que podría serlo Moscú, de la misma forma en que la de Wash - ington siempre lo es. Ay, cómo se

añoran, después de 546 páginas, los banjos, las majorettes, las donaciones a las campañas electorales desviadas para fines inconfesables y el sudoroso vodevil de la política estadounidense. Hace tiempo que la política británica, describiendo una curva de lento e insular declive, dejó de ser *sexy*. Pero por el momento, al menos, tiene mucho de sexual.

Los primeros años son de una trivialidad casi macabra. Ya sabemos lo que es un miembro de la Juventud Conservadora (y no es alguien, precisamente, agradable), pero Margaret Roberts fue reaccionaria desde la cuna. Su adorado padre fue tendero en Lincolnshire, concejal, juez de paz, un convencional y más bien tacaño metomentodo. En la escuela la pequeña Maggie fue una «alumna modelo de hábitos recatados y conducta tediosamente impecable»; hizo de chica de los recados para los *Tories*[4] durante la elección de 1935, a la edad de diez años. Tras conseguir ingresar en 1943 en la Universidad de Oxford, silenciosa y apagada a causa de la guerra, estudió química y consiguió ingresar en el sanctasanctórum forrado de tweed de la Asociación Conservadora. Siguieron a su licenciatura dos breves empleos: en una fábrica de monturas de plástico para gafas y en una industria de pastelería. El apuesto Denis Thatcher no tarda en aparecer en esas primeras páginas conduciendo su Daimler de matrícula personalizada: DT3. Un buen partido, el tal Denis; a su apostura unía una gran fortuna, obtenida gracias a «los herbicidas y los insecticidas para el ganado». El amor floreció en el baile de la cena anual de la asociación profesional a la que pertenecía Denis. Su luna de miel fue el primer viaje al extranjero de Margaret. Un año después del nacimiento de los gemelos ya buscaba un escaño parlamentario: ¿Orpington, quizás? Pues no. «Finchley señala el momento decisivo» es el emocionante título del tercer capítulo de Hugo Young. Y de ahí al parvo *glamour* del Ministerio de Pensiones.

Aquí cambia el tenor de la historia. La tenacidad provinciana y el esfuerzo juvenil ahora ceden el paso al decidido afán por hacerse con el poder que caracterizará toda la actuación de la señora Thatcher. O, dicho de otra forma, una voluntad fenomenal se alió con una suerte fenomenal; y la alianza sigue firme, después de quince años. La prueba más patente de la buena estrella de la señora Thatcher es la ausencia casi absoluta de oposición coherente durante su década en el poder; y tiene otra clara manifestación en los tres cohetes argentinos que hicieron impacto, sin estallar, en otros tantos buques de la flota británica ante las costas de las Malvinas. Durante los años setenta sólo hubo una dinámica en la política británica, el poder de los sindicatos, que había hundido –y, al parecer, desacreditado para siempre– a las dos facciones que convencionalmente se turnaban en el gobierno. La señora Thatcher les bajó los humos a los sindicatos dividiendo a la

clase que representaban. En 1980 el desempleo aumentó más que en cualquier otro año desde 1930. Y no era esto lo que el monetarismo y la «Revolución de Chicago» habían predicho. El resultado fue un caos brutal que, sin acabar de saber a ciencia cierta por qué, al final se resolvió a favor de la señora Thatcher. Si mira hacia atrás, ¿dirá ahora que siempre tuvo intuición femenina? Después de todo, su primera decisión como jefa del gobierno fue crear una policía antidisturbios –cuyos miembros cobraban diez mil libras al año–, en la que se pudiera confiar para mantener controlados a los nuevos parias si algún día se revolucionaban. Lo hicieron en 1981. Cuando la señora Thatcher vio las primeras imágenes de los disturbios y los saqueos cometidos por los desposeídos urbanos en el paroxismo del odio y la desesperación, exclamó: «¡Oh, pobres tenderos!»

¡Las mujeres! Pero ¿lo *es*? Bueno, sí y no. Nunca ha tenido miedo de llorar en público. Desde sus primeros días en el Ministerio de Pensiones, si los funcionarios de alto nivel no demostraban ser lo bastante de derechas, la señora Thatcher soltaba unas consoladoras lagrimitas. En cierta ocasión la vi llorar en la televisión; estaba en un pub londinense, y la grosera indignación, expresada mediante las más soeces palabrotas, que llenó el ambiente casi me hizo saltar del taburete. Con los suyos es, evidentemente, implacable, dura, vengativa y exigente; y siempre tiene razón. «¿Quieres decir?», le susurró un recién llegado al gobierno a un colega que llevaba más tiempo en él, «¿que has soportado todo esto durante cuatro años?» Por otra parte, también puede ser imprudentemente leal: un estratégico abrazo de un compañero de partido es capaz de hacerla derretir y ganarle para siempre la lealtad de la gélida líder. Y, por encima de todo, posee una integridad que se manifiesta en su asunción de todas las responsabilidades y su rechazo a delegarlas. Aunque adoraba a Reagan, estaba más cerca de Carter, en su amor por el detalle, y de Nixon, en su resentimiento contra un *establishment* al que consideraba hostil, en su profunda insensibilidad hacia todo lo que tuviera connotaciones artísticas o intelectuales y en su pasión por el secretismo.

Nunca ha mostrado simpatía por el feminismo ni por la defensa de los derechos de la mujer, sino todo lo contrario: «Me repatea ese tono hiriente y chillón que utilizan algunas partidarias de la liberación de la mujer.» Igual que si fuera la perra del hortelano, por así decirlo, parecía desear que las mujeres, o más precisamente, las *demás* mujeres, estuvieran en su lugar, es decir, al servicio de la «familia» en sus connotaciones más victorianas. Cuando, en 1980, el destripador de Yorkshire estaba en la cumbre de su actividad, la señora Thatcher le dijo al ministro del Interior que iría a Leeds a hacerse cargo de la investigación personalmente. Esta ridícula propuesta fue hasta

entonces su único gesto de solidaridad femenina. Cuando decía *nos,* se mostraba tan victoriana como la reina Victoria. Lo que quería decir era *yo*: «Nos estamos en la afortunada posición, en Gran Bretaña, de ser, por decirlo así, la más alta funcionaria.» Sin embargo, su guardarropa llegó a ocupar casi todo el vestidor destinado a las parlamentarias en la Cámara de los Comunes: «Había colgados allí media docena de vestidos, y debajo de ellos, cuidadosamente puestos en fila, ocho pares de zapatos, por lo menos.» En 1986 abrió al público las puertas del ropero de su casa en una exhibición titulada «El guardarropa de la mujer inglesa». Aquí, en su ingenua volubilidad, era *toda* mujer. Tal vez no sepamos nunca de dónde venían los calzoncillos de Harold Wilson; pero es un hecho del dominio público que la señora Thatcher compra su ropa interior en Marks & Spencer.

Por increíble, incluso imprudente, que parezca, Margaret Thatcher fue la pionera, entre los políticos británicos, en aceptar sin reticencias la era televisiva. En este campo, careció siempre de prejuicios. Desde el principio contrató a profesionales de ese medio y siguió sus indicaciones sin rechistar. Ya en su primera campaña electoral la desgarbada y poco elegante estaba punto para ser filmada, acariciando a un becerro recién nacido o haciendo cualquier otra cosa que le dijeran. Después de la guerra de las Malvinas invitó a David *Carros de fuego* Puttnam y a Andrew *Evita* Lloyd Webber a pasar las Navidades en Chequers,[5] en un evidente intento por involucrarlos de algún modo en la celebración de su triunfo. Para sus consejeros su feminidad era una ayuda; como dice Young, las mujeres están «acostumbradas a la manipulación con fines cosméticos».

Tomó lecciones de elocución con un profesor del National Theatre, y se ejercitó para reducir el famoso efecto de fresa de dentista de su voz. «Logró una reducción de tono de treinta y seis herzios.» La remodelación de la señora Thatcher (que vista a través de las fotografías que ilustran su biografía me pone la carne de gallina) es, en mi opinión, crucial para el aura de casi patológica falta de autenticidad que emana de ella. ¿Qué hace, exactamente, esa criatura que aparece en la pantalla del televisor con aire de mártir, sonríe de un modo que inspira compasión y habla con voz almibarada? ¿Actúa, finge, simula? ¿Acaso se *cree* esa serenidad adquirida a base de estudio de que hace gala?

«En casi todas las familias hay alguien como ella», escribió Ian McGregor, el estadounidense de origen escocés especialista de la señora Thatcher en hundir sindicatos. «Es como mi madre; siempre tenía una idea clara de lo que quería.» Pero esta madre no se ganó el cariño de su numerosa familia, porque nunca mostró afecto hacia ella. Ganó sus primeras elecciones a pesar de que en las encuestas de popularidad estaba diecinueve puntos por debajo de su contrincante

más inmediato (algo impensable en los Estados Unidos). Dos años después era la más impopular de los primeros ministros desde que se empezaron a hacer encuestas. Incluso ahora la opinión pública la desprecia, y muestra una confusa y añorante simpatía por esas ideas «sentimentaloides» –consenso, compasión, protección social para los más débiles– a las que se opuso tan firmemente. ¿Quién es esta madre «adusta», a la que la gente es incapaz de querer, y cómo son los hijos a los que cría? Todos ellos se sienten culpables; es una madre que haría sentir culpable a *cualquiera*. Pero se sienten culpables de un modo erróneo. Añoran el antiguo sentimiento de culpa. Desean una sociedad que aspire a algo más que a un «individualismo adquisitivo». A algo más que a la mera *naturaleza humana*. Y no quieren a alguien que sólo vigila el buen funcionamiento de esos conceptos con una sonrisa piadosa.

Elle,
octubre de 1989

Lincoln, de David Herbert Donald

Lincoln es más popular ahora que en su época. Su figura provoca un consenso de sobria admiración y gratitud que ni él ni nadie habrían podido provocar durante la sangrienta adolescencia de los Estados Unidos. Los cambios en la moda estética han rehabilitado hasta su fisonomía, y de forma drástica. El viejo Abe no era más feo que Picio, pero así era como lo veía la gente. «El hombre más feo que he visto», comentó acerca de él un observador, por otra parte, bien dispuesto, quien sólo podía discernir en su largo y huesudo rostro una «vulgaridad plebeya». Para nosotros, hoy día, ese rostro tiene una impresionante personalidad.

Duro como la corteza, cargado de hombros y de rasgos angulosos, Lincoln sobresale, al igual que Jerónimo, entre sus contemporáneos vagamente andróginos; comparados con él, supuestos galanes, como el general McClellan y hasta John Wilkes Booth, no son más que soldados rasos con grandes mostachos. En 1854 Lincoln parece un hombre del Oeste del más puro estilo de Hollywood: alto y delgado, tranquilo, realista; un Robert Ryan, más que un Ronald Reagan. Una fotografía posterior, tomada en febrero de 1865, dos meses antes de que Lee entregara su espada a Grant en Appomattox, muestra una boca y unos ojos en los que aún hay una pizca de humanidad y buen humor, pero el resto de la cara está completamente apergaminado a

causa de la guerra.

El nuevo *Lincoln* es una biografía minuciosa y utilitaria: una labor de escritorio acerca de una labor de escritorio. Para empezar, David Herbert Donald renuncia a los amplios contextos y las visiones panorámicas que le brinda la perspectiva de mirar hacia atrás. Los Estados Unidos, que podrían proporcionar un trasfondo convulso y variopinto, son vistos en todo momento como algo puramente estático; del Sur no se dice casi nada, y su presidente, Jefferson Davis, no pasa de ser un adversario cuyo nombre se cita de vez en cuando; no se examinan las causas de la guerra de Secesión, ni sus consecuencias, y lo mismo ocurre con las decisiones estratégicas que determinaron su curso. Se trata de una historia de memorándum, despachos y reuniones hasta altas horas de la noche en la Casa Blanca. Las terribles tormentas sociales y los momentos de júbilo que hubo durante esos años no se reflejan en la narración. Lo que ofrece el profesor Donald es un relato verosímil de las angustias de un corredor de maratón.

Pero antes de llegar a las trescientas páginas que tratan este tema hay otras trescientas dedicadas a otro muy distinto: el Lincoln desconocido. «Sería un gran disparate», dijo Lincoln en cierta ocasión, «interesarse por mi infancia y mi juventud.» Y lo cierto es que sólo unas pocas notas de color se destacan en la larga y monótona crónica de Donald. Kentucky, luego Indiana, luego Illinois. Poblachos de nombres como Sinking Spring Farm, Pigeon Creek, Posey's Landing. El joven Lincoln era tan pobre, que no escribía con plumas de ganso, sino de buitre. Asistió por poco tiempo a una escuela unitaria en la que los alumnos salmodiaban sus lecciones. «No se exigía más a los maestros que saber leer y escribir, y las cuatro reglas.» Fue barquero y matarife de cerdos; colocó cercas; luchó (o, al menos, participó) en la campaña contra los indios de 1830; fue cartero y agrimensor. Y abogado en diversos bufetes: Stuart & Lincoln, Logan & Lincoln, Lincoln & Lamon. El método de Donald, al llegar aquí, a menudo parece frívolamente reiterativo. Fábricas de sebo; patentes de norias. Lincoln representa a Robert Nuckles, que demanda a Elijah Bacon por daños causados a sus plantaciones de maíz; Lincoln defiende a John P. Singleton, acusado de no pagar una deuda a Pearly Brown. Al llegar aquí, el lector cree estar sentado ante los *Comentarios* de Kent y el *Tratado de Derecho procesal* de Chatty, textos que le entran por un oído y le salen por el otro. Además, Donald parece haberse hecho con la lista completa de la compra de Mary Lincoln: «sus compras [...] incluían agujas, botones, hilo, muselina, percal, batista, ballenas y encaje para corsés». Pronto tuvo que preocuparse del empapelado de su casita de Springfield, Illinois; papel oscuro con grandes dibujos para los dormitorios, y más claro para la sala de estar.

El súbito ascenso político de Lincoln fue en gran medida accidental

y fruto de compromisos no siempre claros. Como era de esperar, Donald lo explica de un modo que hace que carezca de todo vestigio de *glamour*. Había pasado el momento histórico de los oligárquicos *Whigs*, y los demócratas se hallaban en uno de sus tradicionales períodos de luchas fatricidas, cuando, en 1850, los nuevos territorios de Kansas y Nebraska fueron abiertos a la colonización; los propietarios de esclavos querían llevarlos consigo a las nuevas tierras; la oposición a la extensión de la esclavitud hizo surgir un nuevo partido, exclusivamente norteño: el Republicano. Diez años después, tras muchos movimientos entre bastidores en la convención de Chicago (documentada exhaustivamente en estas páginas), Lincoln, «el que ponía cercas», el populista novato e ingenuo, se convirtió inesperadamente en el candidato republicano. Subió a la presidencia sin ganar un solo voto electoral en diez estados del Sur. El simple hecho de su victoria entrañaba la secesión. En los Estados Unidos reinaba un estado de ánimo parecido a la disociación clínica, en el que los defensores de la democracia pura y dura se enfrentaban a las ilusas esperanzas de la oligarquía. La guerra de Secesión recibe en los Estados Unidos los nombres de guerra civil y guerra por la Esclavitud. Ciertamente, la esclavitud la hizo inevitable. Pero la elección de Lincoln no tuvo nada de inevitable.

Una vez que estamos en la Casa Blanca, el método de Donald (al igual que las compras de Mary Lincoln) alcanza su apogeo. En las tragedias clásicas primero se aísla al héroe, y luego se le acosa hasta derribarle; y ése parecía el destino del nuevo presidente. Cuando empezó la lucha, Lincoln ni siquiera tenía las tropas suficientes para la defensa de Washington. La guardia de fronteras de Kansas estaba acuartelada en el ala este de la Casa Blanca. Mientras se sucedían las derrotas, Lincoln pedía prestados a la Biblioteca del Congreso manuales de táctica militar, en un intento de aprender el arte de la guerra igual que había aprendido el Derecho, lo cual da buena idea de lo desesperado que estaba. Esos estudios fueron interrumpidos cuando sus dos hijos menores contrajeron el tifus. Tad sobrevivió, pero Willie no (se unió a su hermano mayor, Eddie, muerto con anterioridad). Lincoln entró en su despacho y le dijo a su secretario: «¡Ay, Nicolay, mi niño ha muerto, ha muerto!» Entonces, y sólo entonces, Lincoln lloró. A la mayor matanza de blancos en la historia estadounidense (el levantamiento sioux en Minnesota) siguió la peor derrota en la historia del ejército de la Unión, en Fredericksburg. En Nueva York estallaron disturbios en contra de las quintas. Republicanos de todas las facciones conspi raban para someter a Lincoln a un consejo de guerra. Nadie confiaba en Lincoln, excepto él. Los héroes trágicos están destinados a caer. Pero éste no cayó.

Su drama interno, al igual que el nacional, estaba indudable e

indivisiblemente ligado a la evolución de su actitud hacia los negros, o los afroamericanos, como los llama Donald (de forma anacrónica y, tal vez, provisional, porque quizás pronto se les dé otro nombre). Lincoln no era un visionario. Estaba, como su padre, «por naturaleza en contra de la esclavitud», pero ello no quiere decir que fuera abolicionista. Los Estados Unidos se habían formado «sobre una base blanca», y Lincoln se oponía al sufragio de los negros y a los matrimonios mixtos. Hasta bien entrado su mandato figuró entre los partidarios de la «colonización»: los negros serían deportados a África, donde establecerían colonias; la actual Liberia y las regiones adyacentes parecían una patria apropiadamente calurosa para ellos. A la vista del Capitolio (aún sin acabar), a siete manzanas se alzaban los galpones de Franklin & Armfield, los mayores traficantes de esclavos del país. Lincoln parecía aceptar la esclavitud. Pensaba que, si se impedía su expansión, acabaría por desvanecerse y morir (por agotamiento de la tierra, o por exceso de mano de obra). Para él, aparentemente, la esclavitud era, sobre todo, una institución legal, acerca de la cual la Constitución no podía hacer cosa alguna.

La guerra lo cambió. En el verano de 1862, cuando iba al entierro de uno de los hijos del secretario de Defensa, Edwin Stanton, Lincoln anunció que había «llegado a la conclusión de que debemos liberar a los esclavos si no queremos ser esclavizados». Empezó a pensar entonces en la proclama de emancipación y en algo que sería crucial: el reclutamiento de negros. En ningún momento están sus pasos libres por completo de ambivalencia e irresolución, pero la sensibilidad de Lincoln había sufrido un cambio decisivo. En el verano de 1864, un ciudadano semianalfabeto de Pensilvania le escribió para recordarle que «los hombres blancos son de primera clase y los hombres negros son de segunda clase y deben ser gobernados siempre por hombres blancos». En su respuesta, el presidente le pidió que le dijera «si era blanco o negro, porque, en cualquiera de los dos casos, no se le podría considerar un juez enteramente imparcial». Ésta es la actitud que nos reconforta y nos inspira confianza. A medida que el conflicto se volvía cada vez más cruel, sórdido y penoso, aumentó la necesidad de Lincoln de aferrarse a un ideal, a un bien palpable, para contrarrestar «la putrefacción moral de la guerra», en frase de Churchill. Tuvo que retroceder hasta más atrás de la Constitución: hasta la Declaración de Independencia.

Al igual que al también asesinado presidente Kennedy, sucedió a Lincoln el vicepresidente Johnson; pero Andrew, a diferencia de Lyndon, fue un desastre. La narración de Donald se detiene en seco la noche del 14 de abril de 1864, después de la visita al Teatro Ford, en la calle Diez entre las calles E y F. La reconstrucción del Sur y las demás cuestiones importantes que quedaban pendientes al finalizar la

contienda estaban aún por resolver, pero Donald es fiel a su tarea. El libro ha sido alabado por la afortunada congruencia entre autor y sujeto. Aunque Donald pueda ser tan metódico como Lincoln, es inferior a él en todo, y ello implica el estilo literario. Su prosa es desfigurada sin cesar por la peor de las supuestas cualidades elegantes: el rebuscamiento. He aquí un ejemplo, uno de tantos, de la inútil habilidad de Donald: «Si el presidente parecía otorgar su apoyo a los radicales en Nueva York, en Washington daba la sensación de respaldar a los conservadores.»* Con todo, aunque sea por mero agotamiento, el libro nos convence de que sólo Lincoln habría podido hallar un camino en medio de aquella tremenda concatenación de catástrofes, y lo consiguió obrando igual que los pilotos fluviales de su Oeste natal: «estableciendo el rumbo del barco sólo hasta donde alcanzaba la vista y manteniéndolo en el centro de la corriente haciendo girar el timón de punta a punta».

Sunday Times,
enero de 1996

Es labor de todos: dejemos que los niños nos enseñen, de Hillary Clinton

Newt Gingrich la llamó zorra. Ruth Limbaugh, *feminazi*. Un semanario de Nueva York, despreciable. William Safire, en *The New York Times*, mentirosa congénita. Y se rumorea que el propio presidente la llama «su principal riesgo». Otros rumores aseguran que Hillary Rodham Clinton es comunista y arribista, puritana y falsa, ligera de cascos y lesbiana. Se ha sugerido repetidamente que tuvo una aventura con Vincent Foster, su cómplice en ciertos negocios fraudulentos, quien murió, misteriosamente, en 1993. A estas alturas, no queremos saber si Hillary se acostó con Vincent Foster. Queremos saber cómo lo mató.

A los Estados Unidos se les está acabando la paciencia con sus primeras damas. En los últimos años, sólo Barbara Bush se ha escapado de las críticas, quizás porque todos asumieron, subconscientemente, que no era la esposa de George Bush, sino su madre. De la misma forma, la piadosa Rosalyn Carter quedó en un pobre segundo plano comparada con la señorita Lillian, quien, en la vejez, recobró simbólicamente su virginidad. Si no son mojigatas, son meretrices, como Jackie, o Nancy. Uno se pregunta por qué nosotros somos tan suaves con *nuestras* primeras damas. Nadie acusó jamás a

Audrey Callaghan, digamos, de haberse liado con Frank Sinatra. La señora Lincoln fue la primera esposa de un presidente a la que se llamó primera dama (la expresión se acuñó en su honor); y acaso haya sido la peor de todas (despilfarradora, histérica). Pero incluso en 1860 debía de resultar claro que el concepto de primera dama era algo terrible, pues establecía falsas procedencias y favorecía las competiciones de popularidad. Nuestros instintos más bajos siempre querrán convertir a la primera dama en última dama. Y ese resentimiento parece tener un componente sexual. Lo que tienen en común esas mujeres es que se acuestan con los presidentes. Podemos estar seguros de que Hillary no es la excepción. Chelsea lo demuestra.

De cualquier forma, la señora Clinton es la más impopular primera dama de la historia; y, más importante aún, la primera que ha tenido que comparecer ante un gran jurado. Resulta evidente que es la más inteligente y hábil de todas. Y también la más expuesta. Como autora del fracasado programa de asistencia sanitaria, Hillary asumió poderes casi ministeriales cuando ni había sido elegida ni tenía responsabilidades políticas. Y, además, no se la podía echar, se decía, aunque el presidente ahora parece haberla enviado de una patada al piso de arriba. Llegó a Washington con su escoba nueva, y con el tiempo las instituciones, como siempre, la derrotaron y la deformaron. Todo lo que toca parece llevar el sufijo *gate*: Cookiegate (escándalo causado por la afición de su esposo a las *cookies*, es decir, a las jóvenes bonitas), Cattlegate (escándalo causado por sus inversiones fraudulentas en ganado), Travelgate (escándalo causado por los empleados de la agencia de viajes de la Casa Blanca, que se fueron de la lengua al ser despedidos), Fostergate, Whitevatergate (escándalo causado por la bancarrota de la inmobiliaria del mismo nombre); y ahora, Graciasgate.

Graciasgate, o, mejor dicho, Nograciasgate, tiene que ver con el libro que aquí se reseña. Evidentemente, *Es labor de todos: dejemos que los niños nos enseñen* necesitó un equipo para ser escrito, y a Hillary se le olvidó darle las gracias como es debido a su jefa, Barbara Feinman, del *Washington Post*. Parece que Hillary también quiso pagarle menos a esa jefa, pero los detalles de la disputa poco importan. Lo que importa es la apariencia que se puede dar a las cosas. En la política estadounidense se franquea la verja y se llega a las puertas: las puertas de la «percepción».

Si este libro lo hubiera escrito alguien con otras señas, está claro que no lo reseñaría. Nadie lo haría. Este amable y superficial manual acerca de cómo criar a los hijos de acuerdo con ideas basadas en el desarrollo de la voluntad y los sentimientos comunitarios, habría sido mencionado en el *Times Educational Supplement*, o en alguna revista destinada a futuras madres. Pero, como explica pacientemente la

camisa, Hillary Rodham Clinton es «la primera dama de los Estados Unidos»; «vive en la Casa Blanca con el presidente y su hija, Chelsea». Por ello el libro será considerado de arriba abajo en lugar de abajo arriba. *Es labor de todos: dejemos que los niños nos enseñen* parece un libro e incluso da la sensación de serlo, pero, en ciertos aspectos importantes, no lo es. Es propaganda electoral, un discurso en favor de la reelección, un comunicado de prensa de trescientas páginas. En ningún momento se me ocurrió poner en duda la benignidad del impulso original de su autora: el libro es, a su manera, tan sincero como cualquiera de los otros que he tenido que leer hasta el final. Y, sin embargo, tiene algo de horripilante. De escaso valor literario, deseoso de ayudar a mejorar las cosas, armonioso, radiantemente optimista, enseña una lección que resulta repulsiva.

Para empezar, debemos imaginarnos a Hillary en sus oficinas, en el ala antigua del edificio que alberga las oficinas presidenciales, con su equipo de quince mujeres y un hombre (¿qué hacía allí?), además de Barbara Feinman y otros colaboradores, «tan numerosos, que no intentaré darles las gracias individualmente», todos ellos revisando el original de su libro. Su objeto era conseguir que resultara del todo inofensivo. Difícil tarea, porque ser inofensivo y sentirse ofendido son ahora dos adicciones gemelas de nuestra cultura. Capítulo tras capítulo, el texto del libro fue pasado a los colaboradores de Bill, por si se sentían incómodos por alguna de sus ideas o tenían algo que objetar, y fue devuelto a los colaboradores de Hillary con las sugerencias de los cambios que creían oportunos; el resultado de todas esas subidas y bajadas es que el lector, a plena luz del día y completamente sobrio, ve pasar ante sus ojos una sucesión de frases como éstas:

> Un estudio de la Universidad de Chicago mostró que, a los dos años, los niños cuyas madres les habían hablado con frecuencia desde la infancia tenían vocabularios más amplios que los del mismo nivel socioeconómico cuyas madres les habían hablado menos.

> El censo de 1990 muestra que los jóvenes sin educación universitaria ganan, como media, bastante menos que los licenciados.

> Caminar a paso rápido, hacer excursiones a pie e ir en bicicleta son buenas formas de hacer ejercicio y mantener unida a la familia.

> Además de que les lean, a los niños les encanta que les cuenten cuentos.

Desde luego, cuando los miembros de los dos equipos terminaron su trabajo, no quedaba nada que pudiera provocar la más mínima controversia.

En cuanto al estilo, la primera dama no debe parecer solemne.

Puede bromear. Pero tampoco queremos que parezca poco seria. Cada broma, por lo tanto, debe llevar un distintivo que la acredite como tal: debe ir acompañada de gruesos signos de admiración. Por ejemplo: «¡A veces, hasta mamá es más lista que nadie!» O: «¡Eso era todo lo que sabía de física!»

Los coloquialismos sólo son apropiados cuando van encerrados entre comillas, a fin de que nadie pueda interpretarlos en sentido equivocado. Decir «A todos se nos cruzan los cables» podría dar la sensación de que, a veces, la primera dama pierde los papeles. En cambio, decir «A todos "se nos cruzan los cables"» sugiere que siempre controla la situación. Las historias sobre Bill y Chelsea, y sobre los parientes de Hillary, establecen el contexto humano; podemos entonces dejarnos llevar, indolentemente, por la esterilizada antipoesía del argot «fino», con sus repeticiones y sus excesos, sus trucos y sus recursos, sus fines y sus estereotipos, su entrega a los demás, su preocupación por ellos y su constante compromiso por mejorar su suerte.

Los gramáticos no podrán ofenderse por la sintaxis de Hillary, aunque uno podría presentar unas cuantas quejas. Por cierto, un «año luz» es una medida de longitud, no de tiempo. En cuanto a los neologismos ingleses que se inventa Hillary, creo que podemos pasar sin ellos.

Descifrado apropiadamente, pues, *Es labor de todos* es el retrato de una primera dama que merece una segunda oportunidad. Y un segundo mandato. No es ésta la feminista adusta, la revolucionaria que protestaba contra la falta de ambulancias que llegó a Washington hace cuatro años. Es alguien más dulce, más gentil, más hogareña, más santa. Podría decirse que, en el concurso de saltos de la paternidad, Bill y Hillary derribaron el primer obstáculo: le pusieron Chelsea a su hija. Pero inmediatamente se enmendaron: «Desde su más tierna infancia Bill y yo nos hemos turnado para leerle y rezar con ella.» Y, al parecer, en la actualidad, la vida doméstica se desarrolla en la Casa Blanca en un piadoso trance. Mientras pasaba la vista, trabajosamente, por todas aquellas hipócritas trivialidades, llamó mi atención una frase muy concreta: «La vida te enseña; también lo hacen la historia, la literatura, todo lo que acontece a tu alrededor y, en especial, la instrucción religiosa.» Con ese comedido «en especial», Hillary envía una especie de beso de despedida al intelecto secular, y se arroja en los brazos de los filisteos.

Uno no puede menos que volver a mirar, desconcertado, la fotografía de la solapa posterior. Con su collar de perlas, su traje sastre, su cabello vivazmente ondulante y su reluciente maquillaje, Hillary parece la esposa de uno de esos virulentos predicadores televisivos que, un buen día, son descubiertos en un motel de mala

muerte retozando con unas cuantas prostitutas. Los Estados Unidos se han apoderado de Hillary Rodham, y la han cambiado por completo. Ahí está, sonriente, con aire aturdido y desprovista de la más mínima personalidad.

Sunday Times,
marzo de 1996

EL MUNDO Y YO

El fin de la naturaleza, de Bill McKibben

El ecologismo necesita un libro sagrado. Y Viking Penguin. Y yo. Todos lo necesitamos. Y seguiremos necesitándolo después de *El fin de la naturaleza*, en el que Bill McKibben no logra cumplir las grandes promesas que nos hacía su publicidad. Es un libro honesto, decente, lleno de buenas intenciones, pero también de muy poca entidad. Y también inmaduro. Y también alargado más de lo debido con un tremendo esfuerzo. Quizás uno debiera ser más fácil de complacer de lo habitual cuando el tema que se trata es la muerte de todo. Pero aún no nos vemos reducidos al estado en que sólo oyes, de vez en cuando, una voz que dice «¡Auxilio!», o «¡Ay!», o (sobre todo) «¡Joder!».

O todavía no. Nuestra era debía ser la del hombre poshistórico. Se suponía que nuestra especie estaba a punto de completar el dominio de la naturaleza cuando se traslució, con siniestra sincronía, que la parte de la naturaleza que quedaba por dominar se había convertido en un vertedero de basura. Aunque el señor McKibben sabe qué son las escalas del tiempo, no se le da bien evocar su significado («Siempre me sorprendo cuando pienso que el año 2010 está tan cerca de nosotros como 1970; más cerca, incluso, que el año en que se disolvieron los Beatles»). Ciertamente, es difícil para los seres humanos entender que en un solo siglo su planeta ha envejecido cuatro mil quinientos millones de años. Este atroz *coup de vieux* no ha podido menos que reorganizar las cuatro dimensiones. La frontera a la que nos enfrentamos ya no es espacial. Es tem poral.

El libro sagrado del que hablábamos sería, desde luego, una Biblia de malas noticias. A estas alturas, la mayoría de nosotros tenemos una idea bastante bien formada de la posibilidad de que determinadas pautas de conducta y modelos de desarrollo se interrelacionen hasta el punto de poner en peligro a nuestra especie. Y tenemos una imagen del posible futuro que nos espera (moldeada por los escenógrafos de *Blade Runner* y *Robocop)*: con gafas de soldador, y afectado por un cáncer de piel, el esquimal medio pasará el invierno metido debajo de un mosquitero, y será aquejado por sucesivos ataques de malaria, lombrices intestinales, encefalitis y dengue. Justamente para aliviar tales miedos Donald Hodel, ministro del Interior de Ronald Reagan,

urgió a los estadounidenses a que contrarrestaran la disminución de la capa de ozono comprando más gafas de sol y gorras de béisbol. Es evidente que hará falta un nuevo esfuerzo para imaginar las posibles catástrofes que nos podrían caer encima, y no digamos para enfrentarse a ellas. Unos dos mil millones de toneladas de carbono aguardan la liberación de los bosques amenazados; si suben las temperaturas oceánicas, tres billones de toneladas de metano de las tundras polares podrían pasar a la atmósfera. El señor McKibben considera estos asuntos con la debida precaución, e incluso con sobrio disgusto. Es honrado, y no le gustaría que la naturaleza obrara con más rapidez sólo para probar las tesis que expone en su libro.

Además, su principal argumento es que la naturaleza *ya* se ha acabado; o, por lo menos, que su significado se ha transformado de modo irreversible. La naturaleza ya no está «fuera», porque lo que está allí es igual que lo que está «dentro». Sin quererlo, sin haber tenido esa intención, hemos alterado la composición química del planeta. El extinguido pingüino ártico, el viento del Sahara y el riachuelo de montaña de la Patagonia se han visto afectados por la acción del hombre. Con justa razón nos consideramos culpables involuntarios de esos desastres, y tendemos a atribuirlos a nuestro despilfarro, nuestra rapacidad y nuestros malos hábitos («borracheras» es el término que utiliza el señor McKibben). Algunas de las cosas que hacemos son más sucias y contaminantes que otras, pero resulta difícil que nos sintamos indignados por los arrozales y las flatulencias del ganado vacuno (ambas cosas liberan metano a la atmósfera). Y, de hecho, somos incapaces de sentir verdadera antipatía hacia nuestro peor enemigo: la cada vez más numerosa multitud humana. Levantamos la vista de la fogata del campamento, alarmados por los gruñidos, los pasos furtivos y el chasquido de las ramas al romperse. Y el enemigo ya no es «la naturaleza». El enemigo somos nosotros.

Si la naturaleza está enferma, ¿qué tenemos que hacer para curarla? ¿Debemos hacer más, o debemos hacer menos? Las soluciones agresivas incluyen varios tipos de lavado y repintado de la atmósfera mediante láseres infrarrojos y flotillas de aviones jumbo. Si se quiere aumentar la reflectancia de la tierra, por ejemplo, ¿por qué no cubrir los océanos con una capa de partículas de poliestireno blanco? El hacer más adquiere dimensiones prometeicas cuando pensamos en la biotecnología o la ingeniería genética, que pueden darnos bosques de élite o de diseño, sin olvidar las chuletas de cerdo de diseño ni los pollos de diseño (sin alas, cola ni cabeza). El señor McKibben, naturalmente, quiere hacer menos. Además, está preparado para comprar menos y conducir menos. «Hemos cometido un grave pecado», dice –lo cual, por cierto, no resulta nada nuevo–, pero aún estamos «a tiempo de repararlo». Para ello nos aconseja humildad, no

tener hijos y practicar un trémulo panteísmo. Desea que todos nos volvamos más fríos y racionales.

Se ha comparado *El fin de la naturaleza* con *El destino de la Tierra*, de Jonathan Schell, que, ciertamente, es el libro básico sobre la cuestión nuclear. Pero, además de la comprensible falta de modestia en sus títulos, los dos libros tienen poco en común. En pocas palabras, la voz del señor McKibben carece de peso. Hablando en nombre de la vida humana, Schell logró una impersonalidad prístina, mientras que el señor McKibben (¿o lo llamo Bill?) es, a lo largo del libro, una presencia confundida e ingenua: sus huellas digitales y sus manchas de tinta, sus salidas en falso y sus cambios de opinión, son visibles en los márgenes de cada página. Bill practica sin cesar el ciclismo y el excursionismo (aunque no siempre alcanza una gran altura gramatical: «Una caminata de cuarenta minutos lleva al perro y yo a la cima del monte»),* la natación y el remo; se regocija con la «ondulante y muscular alegría» de su cuerpo, y se siente complacido también con su bonita casa en los Adirondacks, cuyo diseño ecológico incluye un fax que «permite una comunicación grácil y ambientalmente correcta». La confesión, demasiado íntima, tal vez, de que él y su esposa «se esfuerzan mucho por no pensar en lo mucho que les gustaría tener un hijo» provoca dos pensamientos contradictorios: el primero, que pasarán muchas generaciones, y nacerán muchos niños, antes de que la gente evolucione hasta el punto de no querer tener hijos; el segundo, que el futuro será, sin duda, mejor para los descendientes de Bill. No estaríamos en la situación en la que nos encontramos, si todos fuéramos un poco más como él.

Estas páginas se leen bien cuando el señor McKibben se limita a hacer elegantes resúmenes de los libros e informes, no demasiado numerosos, que ha leído sobre el tema. Los problemas comienzan cuando habla en primera persona, o piensa, o se inquieta, y empieza a animar las cosas con sus bromas y sus cordiales coloquialismos («¡vaya negocio!», «de cabo a rabo», «con el agua al cuello», «¡jobar!»). También puede darse el caso de que no exista todavía el vocabulario adecuado. Hay un no sé qué de anticuado y vagamente acusador en esa literatura de paseos por ambientes naturales de la que tanto le gusta citar a McKibben: fragante, encantador, rosadas mejillas, dorado, armonioso, claro, suave, saludable. Por otra parte, ¿qué podemos hacer con «estresado» y «putrescible», y con «destrucción de la biomasa», y un «retroacción» y «enfermedades degenerativas de las plantas arbóreas», y con «secuencias que progresan hasta el infinito» y «tisanópteros»? En *El destino de la Tierra* Schell tenía una mentalidad asesina –o suicida– a la cual oponerse, con sus instituciones, su jerga, su pedantería y su eufemismo. Él tenía el trueno, mientras que McKibben se quedó sólo con el quejido. Tiene que enfrentarse a la

lenta acumulación de la insensatez humana, la debilidad humana, el accidente humano.

Uno no puede determinar en qué medida contribuyó Schell a la revolución que se ha operado en la conciencia humana en lo que a las armas nucleares se refiere. Si se quiere escoger a un solo salvador, o profeta, entonces uno pisaría terreno más firme con Mijáil Gorbachev. El ecologismo aún carece de Biblia, pero Gorbachev podría ser considerado su líder, aunque involuntario. Fue él quien declaró que el emperador global de la disuasión nuclear no llevaba ropa. Ahora el emperador está desnudo. Y, finalmente, disponemos del tiempo libre suficiente para contemplar el estado de su piel.

Independent on Sunday,
febrero de 1990

ELVIS Y ANDY: MACHOS ESTADOUNIDENSES

Elvis, We Love You Tender, de Dee Presley, Billy, Rick y David Stanley, según se lo contaron a Martin Torgoff

«¿Qué pasó, El?», le preguntó a su hijo Vernon Presley un buen día en 1956. Entonces Elvis tenía veintiún años y ya era multimillonario. «Lo último que recuerdo es que trabajaba en una fábrica de conservas y tú conducías una camioneta.» Elvis se rió. «No sé qué pasó», le confesó más tarde a un periodista. «Yo no hice nada, en realidad.»

Esto es lo que sucedió. Los Presley eran campesinos del Sur profundo a los que la Gran Depresión convirtió en nómadas. Vester Presley, tío de Elvis, era adolescente cuando tuvo su primer par de zapatos. La familia llegó escalonadamente a Mem - phis en busca de trabajo. Elvis era un gandul sin oficio ni beneficio que vivía en uno de los barrios más bajos de la ciudad y tenía empleos ocasionales cuando hizo su primera actuación. Con el tiempo, grabó «That's All Right, Mama», que se convirtió en un clásico de la música *rockabilly*, y, de repente, aquellos nómadas que vivían en un tugurio se encontraron en Graceland, una mansión dórica en el extremo más alejado del centro de la ciudad del bulevar Elvis Presley.

Los autores de este libro entraron en escena durante el servicio militar de Elvis en Alemania, que fue objeto de gran atención por parte de los medios de comunicación. Dee Presley (entonces Dee Stanley) era esposa de un malhumorado sargento destinado en Bad Nauheim. Impulsada por el aburrimiento, llamó a Elvis para ofrecerle un poco de hospitalidad sureña. Quedaron en encontrarse para tomar café. Pero resulta que Elvis tuvo que ir de maniobras. Por eso fue el cortés, agradable y recién enviudado Vernon quien se reunió con Dee y la acompañó... Al volver a los Estados Unidos, Dee se divorció y se instaló en Graceland, con sus tres hijos entonces de corta edad: Billy, Rick y David.

Elvis, We Love You Tender es la historia de Dee y sus hijos, escrita veinte años después con la entusiasta ayuda del periodista Martin Torgoff. El entorno de Elvis estaba dividido en dos grupos: los «comerciales», que se encargaban de que los negocios fueran sobre ruedas, y los «cuidadores», que se encargaban de satisfacer las necesidades de los hombres cuando volvían exhaustos de sus giras. De una u otra forma, pues, los Stanley rara vez estuvieron lejos de Elvis.

En varios aspectos su libro es un esfuerzo fallido: tosco, sentimentaloide y mal escrito. Pero su propia vulgaridad no deja de conferirle cierto inesperado interés literario, y los recuerdos que narra son demasiado perjudiciales para todos los involucrados como para que uno dude de su autenticidad.

«Elvis era un enigma», escribe Torgoff, «una paradoja que andaba y respiraba.» No, de eso nada. De hecho, incluso dadas las circunstancias, es difícil imaginar a alguien más rematadamente trivial. No fue más que un palurdo con talento destruido por el éxito: ¿qué hay de nuevo en eso? Lo único que lo distinguió fue la vigorosa diligencia de su sumisión a las drogas, las mujeres, el dinero y la megalomanía, y la facilidad con que tales excesos coexistían con su gusto natural por una rebuscada espiritualidad y su grandioso machismo sureño.

Primero, las mujeres. Desde sus primeras giras, Elvis decidió que «se tiraría a todas las chavalas que pudiera, sólo por darse el gusto». Prefería las mujeres «clásicamente femeninas», que no bebieran ni hablaran demasiado, y que tuvieran «esa insuperable combinación de culo bonito y redondeado, y piernas largas y esbeltas». Esas mujeres eran llamadas «chorbas» en su entorno, y se las consideraba «finas»; el resto eran denominadas «putones». «Nada de putones cerca del Jefe» era una regla de los «comerciales». Había chorbas que se mostraban remisas, pero entonces El «les regalaba un Mercedes o una casa y...». (Incidentalmente, su joven esposa, Priscilla, se cansó de tantas infidelidades y se escapó con uno de sus instructores de karate.) Con todo, el Rey «no era un pervertido sexual». «Elvis», dice Rick, «era muy tradicional en esas costumbres.»

De modo similar, Elvis nunca fue consumidor «ocasional» de drogas, y despreciaba las que consideraba propias de los hippies, como la marihuana y el LSD. Apenas bebía. «Mi cabeza me dice que necesito una pastilla», le decía a cualquiera de los fieles médicos que lo atendían. Cualquier cosa que procediera de una receta le parecía sancionada científicamente. Los excitantes y tranquilizantes que tomaba destrozaron su equilibrio corporal y, probablemente, coadyuvaron al fallo cardíaco que le provocó la muerte. Trató de desintoxicarse en numerosas ocasiones, pero siempre había algún «comercial» que metía «medicinas» de matute en su habitación. «Recibían cosas a cambio, ya sabes, coches.»

Cuando salía de gira, Elvis siempre llevaba encima dos pistolas, por lo menos. A veces amenazaba con una de ellas a los conductores que le pitaban o le gritaban. Le gustaba hacer puntería con los televisores y las arañas de los hoteles. No rechacéis nunca una pelea, les dijo a sus hermanastros; «de lo contrario, os sentiréis como una mierda el resto de vuestras vidas». «Un hombre debe comportarse como tal», afirmaba.

Desarrolló este tema, de modo muy revelador, en su canción «US Male»: «¡Métete con mi chica, tío, y te meterás con el macho americano! ¡El M-A-C-H-O, tío! ¡Ése soy yo!»

Entre gira y gira, solía volver a la calma y la elegancia de Graceland. Allí todo era decencia matriarcal: un ambiente de jocosa rudeza con los muchachos, barbacoas abstemias junto a la piscina, rezos comunitarios y una serie de emociones familiares terroríficas por su intensidad y su variedad. En Graceland, además, Elvis podía entregarse a su afición por la religión y la parapsicología. Estaba convencido de que tenía poderes psíquicos, y los miembros de su entorno, al parecer, se pasaron muchas aburridas horas fingiendo que podía leerles el pensamiento. También estaba seguro de «obrar milagros». Se preocupaba mucho por la vida ultraterrena, y en sus ensueños –de bastante mal gusto– acariciaba la idea de reunirse con su difunto hermano gemelo y su muy llorada madre. Con todo, seguía viviendo del modo que le gustaba, envuelto en una niebla cada vez más espesa de drogas y aburrimiento. Había, como siempre, una chorba de dieciocho años en su cama, la mañana en que se murió en el cuarto de baño, justo al lado. «¡Mi niño ha muerto! ¡*Mi niño*, Dee!», exclamó Vernon.

En esto consiste, según Rick, la «paradoja»: «Fue un verdadero creyente que estableció sus propias reglas, a fin de que sus creencias se compaginaran con su estilo de vida.» ¡Qué cómodo resulta eso! «Elvis *era* Elvis», corrobora Torgoff. «¡Era, *sencillamente*, el Rey!» ¿Esto no les recuerda nada? ¿La visión del mundo de un recién nacido un par de semanas antes de soltar su primer alarido, por ejemplo? Parece que todos los que conocieron a Elvis escriben ahora un libro sobre él, desde su numerólogo hasta su jardinero suplente. *Elvis, We Love You Tender* tal vez no sea el menos extravagante, pero es, con mucho, el más afectuoso: un vívido testimonio de la histeria que aún provoca el Rey.

Observer,
agosto de 1980

Diarios, de Andy Warhol, editados por Pat Hackett

A pesar de su virtuosa trivialidad, su esnobismo ingenuo y su increíble extensión, los diarios de Andy Warhol no carecen de cierto encanto. A decir verdad, no son, exactamente, diarios; se trata de «cintas escogidas» o «grabaciones secretas escogidas». Casi todas las

mañanas Andy Warhol llamaba por teléfono a su ex secretaria, Pat Hackett, y le explicaba, deshilvanadamente, lo que había hecho el día anterior. Ella, según explica, tomó «notas extensas» y las mecanografió «mientras los ecos de la voz de Andy seguían frescos en mi mente». Así que es eso lo que reseñamos aquí: ochocientas páginas –medio millón de palabrasde ecos de la voz de Andy.

Pero la cosa resulta efectiva, hasta cierto punto. «Peter Boyle y su nueva, creo, esposa estaban allí.» «La princesa Marina de, supongo, Grecia vino a comer.» «Nell se desnudó, más o menos.» «Raymond [está] allí posando para David Hockney. Raymond coge el avión para ir a posar.» La edición de la señora Hackett da la sensación de ser afectuosa y escrupulosa, y acierta al no tratar de proteger a Andy. Al cabo de un rato, uno comienza a confiar en esa voz, la de Andy, aquel murmullo vacilante, aquel cascado farfullar. La fuente de inspiración de los *Diarios* es lo trivial; y es que en la vida cotidiana de esta humanidad cada vez más longeva los que son alguien y los don nadie acaban confundiéndose.

Por otra parte, en el libro cabe todo el mundo; o, al menos, todos aquellos que son alguien. «Fuimos a Studio 54, y allí estaban todos.» «A veces vas a sitios en los que no hay nadie importante.» «Todos eran alguien [...] todo el mundo vino después de los premios. Faye Dunaway y Raquel Welch y todos los demás.» Pero ¿quiénes son todos? O ¿quiénes son todos los demás? Pues Loulou de la Falaise y Monique Van Vooren e Issey Miyake, Peppo Vanini y Yoko Bischofberger, Sao Schlumberger y Suzie Frankfurt y Rocky Converse, Alice Ghostley, Dawn Mello y Way Bandy y Esme, Viva, Ultra y Tinkerbelle y Teri Toye, Dianne Brill, Billy Name, Joe Papp, Bo Polk, Jim Dine, Marc Rich, Nick Love y John Sex.

Andy también iba a todas partes, tanto si se trataba de lugares importantes como si no. Fue a la inauguración de una escalera mecánica en Bergdorf Goodman, a Regine's para el cumpleaños de Julio Iglesias, a la apertura de una tienda de helados en Palm Beach, a Tavern on the Green para un «rollo» (término que utiliza mucho) en el que anunciaría que Don King iba a ser el nuevo manager de The Jacksons, al Waldorf Astoria para la fiesta de la muñeca Barbie, a un lugar innominado para ser jurado en un concurso de imitadoras de Madonna y otro lugar innominado para serlo en un concurso de senos desnudos. Resulta difícil imaginar qué invitación no aceptaría Andy. ¿Asistir a la inauguración de la reforma de la salida de emergencia del Chase Manhattan Bank? ¿Ser jurado en las primeras eliminatorias de un concurso de camisetas mojadas en la playa de Long Island City? Ciertos días, claro, no sucede gran cosa. «Tuvimos que enseñar el edificio a unas visitas, y después bebimos champán con esa gente», por ejemplo, es la lacónica descripción de lo ocurrido el 19 de octubre de

1981. Tampoco fueron notables los acontecimientos de un buen día de septiembre de 1980: «Se me ocurrió mirar la tele, pero no había ningún programa bueno.» ¡Sí, qué cargante resulta eso! Si se hace un esfuerzo, puede llegar a imaginarse que la vida de Andy es bastante variada, aunque no demasiado excitante: «Tenía entradas [...] para ir a ver a aquel rockero que les arranca a mordiscos la cabeza a los murciélagos.» O: «Vino a verme Lewis Allen con los fabricantes de maniquíes que están haciendo un robot con mi imagen para su obra de teatro.» Pero, en realidad, todos sus días eran bastante iguales. A veces se quedaba en casa y se teñía las cejas, o leía las memorias de una antigua reina del cine, o acertaba al sentarse frente al televisor *(El pájaro espino* o *El show de Lucy*; éste es el hombre que vio *Grease II* tres veces en una semana). Y, de vez en cuando, alguna gacetilla en la prensa resultaba ser tan buena, o tan mala, como la noticia que reseñaba: «Celebraban una fiesta en la Estatua de la Libertad, pero como había leído en los periódicos que yo iría, tenía la sensación de que ya se había celebrado.»

Durante los años cubiertos por los *Diarios* (desde 1976 hasta la muerte de Warhol, en 1987), el planeta seguía girando, como siempre, pero el egocentrismo de Andy permaneció inamovible. Acontecimientos de importancia histórica mundial se despachan con un par de líneas antes de perderse entre los típicos chismes y quejas. No es que a Andy no lo afecten los acontecimientos mundiales. El ataque estadounidense de 1986 contra Libia trastorna seriamente un programa de televisión que está haciendo en directo. El secuestro del *Achille Lauro* en 1985 le causa preocupación, porque ahora «todos mirarán *Vacaciones en el mar*, [...] y hay un episodio en que salgo». La caída del Sha de Irán equivale a una comisión perdida («Durante la cena los iraníes me dijeron que cuando pintara al Sha no abusara de la sombra de ojos y el lápiz de labios»). Para Andy, como para el Citrine de Bellow,6 la historia es una pesadilla durante la cual trata de dormir lo mejor posible: «Un tipo se nos acercó y me preguntó qué pensaba de la tortura en Irán, y Paulette le respondió: “Oye, Valerian Rybar me está torturando *aquí,* en Nueva York.” Se quejaba de que lleva un año decorando su apartamento.»

Pero las costumbres y las actitudes ante la vida también cambian, y Andy está en mejor posición –y mejor equipadoque otros para reflejar el retraimiento general y la creciente desconfianza social que caracterizaron la década final de su vida. En 1977 puede decir de una diseñadora de modas: «Se comporta como una mujer de negocios: casi no toma coca durante el día.» Pero en 1987 Andy no es el único que se toma un cuarto de pastilla de Valium con un vaso de agua Perrier antes de acurrucarse en la cama. El sida aparece por primera vez a la mitad del libro, en febrero de 1982, y lo denomina «cáncer gay» (para

distinguirlo del «cáncer "normal"»). En junio de 1985 lo llama «lo que ya sabes». Los *Diarios* muestran con claridad cómo el trascendentalismo de la contracultura acabó por convertirse en preocupación por uno mismo, por el propio cuerpo. Andy, ya ferviente hipocondríaco (en 1968 le disparó una mujer que había aparecido en una de sus películas *underground)*, se pasa de las clases de belleza y los pedicuros a la nutrición, el colágeno, las sesiones de *shiatsu*, los cristales, la quinesioterapia y otras charlatanerías a las que se aferra como a un clavo ardiendo. En diciembre de 1987 se refiere al sida con el insólito calificativo de «enfermedad mágica».

Sería arduo, y un despilfarro de energía, criticar demasiado a Andy. Él no se toma a sí mismo lo bastante en serio para eso, o para cualquier otra cosa. Conviene hacer hincapié en que en ningún momento dice algo interesante (o que, simplemente, no resulte ridículo) acerca del arte. Dice que tuvo «una buena idea artística» o que acudió a «una fiesta artística»; y también que «el arte pasa por un momento fantástico». «Hablamos de arte», dice, y el lector se inclina lleno de atención para leer esto: «Thomas contó lo que le pasó con el Picasso que le compró a Paulette Goddard: le costó sesenta mil dólares, y lo llevó a uno de esos expertos en Picasso, y le dijo que era falso, y Paulette se puso borde y se las hizo pasar canutas, pero, al final, le devolvió el dinero.»

Todo es del mismo tenor. Su agente le dice «que no les quite demasiado las arrugas a esos viejos». Se celebra una conferencia sobre el lunar de Dolly Parton: ¿hay que dejarlo o quitarlo? «Lo había quitado, pero quieren que lo deje, así que llamé a Rupert [Smith, el serigrafista de Andy] y le dije que había que ponerlo de nuevo.» Pia Zadora quiere un cuadro, y «se lo llevará si cabe en el jet de su esposo, así que lo están midiendo». En cuanto al resto, son notas sueltas acerca del precio que alcanzan sus retratos de Marlon y Marilyn y Lizz y Elvis. La apoteosis warholeana llega a un punto culminante, muy apropiadamente, cuando Andy recibe un encargo de Campbell's para promocionar sus sopas. Lo incomoda un poco –«Ya me ves: han pasado veinte años y sigo con el rollo de la sopa Campbell's»–, pero no se da cuenta de lo diferente que es la situación. Antaño era el artista que nos incitaba a mirar con otros ojos lo cotidiano, mientras que ahora es el retratista comercial que celebra lo vendible. «Y por el trabajo que me tomé y la publicidad que les hice, debí cobrarles un cuarto de millón, por lo menos.»

Es evidente que Andy tenía una extraña obsesión por el dinero. A lo largo de los *Diarios* registra minuciosamente todos sus gastos; o sus gastos no inconfesables, por lo menos. Al principio, ver los precios de las cosas entre paréntesis resulta un poco raro –en la página 1: «llamada telefónica para preguntar unas señas (teléfono: diez

centavos)»–, pero uno se acostumbra pronto a ello. Las pastillas de jabón de olor que usaba Andy valían seis dólares, y el chaleco antibalas le costó doscientos setenta. «Me dijo que Matt no se hablaba con ella (cena: seiscientos dólares, propina incluida).» «Bebimos y hablamos y miramos por la ventana (ciento ochenta dólares).» El dinero tiene la mala costumbre de hacer que la gente parezca desequilibrada. Andy paga la cena de Grace Jones a pesar de que ella saca un fajo de billetes de cien dólares. Y, por otra parte: «Fui a la iglesia, y mientras estaba arrodillado pidiéndole a Dios que me hiciera rico, una mendiga me pidió limosna. Primero me dijo si podía darle cinco dólares, y luego subió a diez. Se parecía mucho a Viva. Le di cinco centavos.» Claro que la cosa habría podido ser peor. Andy habría podido decir: «Le di cinco centavos (cinco centavos).»

Warhol era un esnob de la fama, del aspecto personal, del peso, de la estatura y de la edad. Pero se volvió viejo, y enfermó, y se vio obligado a vagar por el desierto biológico que es el mundo de los homosexuales cuando llegan a la mediana edad. De carácter infantil, se convirtió en un padre frustrado. Sus sinceros enamoramientos nunca acabaron bien: «Al mirar hacia atrás, supongo que no veía lo que no quería ver. Una y otra vez. ¿Es que esto no tiene solución? ¿Acaso nunca te vuelves inteligente?» Cuando se acerca el final, ya no recibe invitaciones, los fotógrafos lo esquivan, sus llamadas quedan sin contestar. «Me gustan los feos. En serio. Pero resulta que son tan difíciles de conseguir como los guapos. Tampoco me quieren.»

Los momentos en que resulta más simpático son aquellos en que trata con animales. Pero incluso entonces puede sentirse herido y mostrarse quisquilloso: «Llevé el pan seco al parque para dárselo a los pájaros, pero no vinieron, y los maldije por eso.» O con sus dachshund, Amos y Archie: cuando un día lluvioso llega a casa y descubre que uno de ellos se ha meado en su cama, «lo apaleé. A Amos». O, de modo más apropiado y más cómico, pero también más desesperanzado, cuando llega el equipo de filmación de Disney y le preguntan qué personaje prefiere del famoso dibujante, «y yo dije: “La ratona Minnie, porque me puede presentar al ratón Mickey.”».

New York Times Book Review,
junio de 1989

¿CUÁL ES TU FANTASÍA SEXUAL FAVORITA?

The Best of Forum, editado por Albert Z. Freedman

Como *The Best of Forum* es una colección de artículos y cartas –al director o a la sección de consejos–, y no una monografía especializada, la tarea del reseñador consiste, más que nada, en seleccionar, en informar al lector de todo aquello que puede interesarle. En los artículos reunidos aquí los sexólogos de *Forum* tratan ampliamente temas como la frigidez, la impotencia, la eyaculación precoz, las propiedades de la vitamina E para favorecer la erección, los peligros del clítoris grande, la vasectomía, la sexualidad en la tercera edad y las técnicas masturbatorias. Los orgasmos vaginales son desechados como mitos despreciables; al hombre se le aconseja retrasar la penetración (que la mujer debe supervisar siempre) hasta que el orgasmo femenino sea inminente; nunca hay que avergonzarse de confiar a la pareja deseos poco convencionales, fantasías, necesidades. Los autores caen a menudo en un tono de zalamero compañerismo («¿Por qué no prueba mi tratamiento de amor de una noche?») y se sienten inclinados a presentar sus credenciales haciendo referencias innecesarias a cosas tales como «antiguos ritos de fertilidad», pero, en general, parecen bastante empíricos y carentes de inhibiciones.

Entre los artículos más desconcertantes figuran: «Dimensiones penianas: ¿qué piensan, realmente, las mujeres?» (Pues que los prefieren grandes.) «Gracias por hacerlo.» (Consejos para organizar una orgía que consiguen que «lo que se hace» parezca tan clínico como insalubre: hay que cubrir el suelo de colchones y «cosas esenciales, como vaselina».) Y por último: «Orgías, tíos y tías, pollas y coños.» Su autora es Jenny *Groupie* Fabian, quien consigue que todo lo que explica dé la sensación de ser realmente diabólico. (Por ejemplo, asegura necesitar a su alrededor «amor, mucho amor».) Se pide a los lectores del libro que rellenen un cuestionario titulado «¿Eres sexy?». Este reseñador creyó obtener una puntuación bastante elevada, pero no fue así, pues al cotejar sus resultados con la clave del doctor Martin Shepherd se enteró de que no era lo suficientemente bisexual. De hecho, una aceptación absoluta y sumisa del «todo vale» parece fundamental para la solución de cualquier problema. Se diría que la

idea implícita es que, si algo se mueve, deberías desear llevártelo a la cama.

Como cabía esperar, la correspondencia –la enviada a la sección de consejos y las cartas al director– es la parte más sustanciosa del libro; a ella (suponemos) recurren los travestis nonagenarios, los exhibicionistas acomplejados por la pequeñez de su miembro y los artistas de las mazmorras y las esposas. Una madre se queja de que su vida sexual se reduce, prácticamente, a los momentos en que amamanta a su hijo, casi adolescente, por cierto («el hecho de que lo amamante desnuda y, además, se masturbe mientras lo hace», razona la respuesta, «parece sugerir que, en el fondo, lo que le interesa no es satisfacer las necesidades dietéticas de su retoño»). Un exhibicionista sólo tiene erecciones cuando se muestra a árabes («me despeloto cada vez que le abro la puerta a un repartidor con pinta de africano»). Una pareja tiene dificultades respiratorias durante el *soixante-neuf* (las resolverán mediante la compra de un respirador). Unos padres se preguntan cuál es la mejor forma de inducir en sus hijos, desde la más tierna edad, hábitos masturbatorios con un repertorio de técnicas lo más variado posible («¡Como te pille no masturbándote de un montón de maneras distintas, Johnny...!»). No cabe duda de que la mayoría de esas cartas son obra de personas que no están del todo en sus cabales: muchos de los corresponsales son tan ignorantes, que resultan patéticos, y manifiestan una inocencia que desconcierta; esas páginas están llenas de sorprendentes afirmaciones de carencia de prejuicios, de recapitulaciones de traumas imaginarios que provocan una sonrisa sarcástica y de valientes alegatos contra fenómenos tan abstractos como la represión o la soledad.

«¿Cómo puedes darle las gracias a una revista por haber salvado tu matrimonio sin parecer sensiblero?», dice en su carta M.W., de Newton, Massachusetts. Buena pregunta. Naturalmente, los lectores del *New Statesman* pueden darse el lujo de hojear estas páginas con una irónica sonrisa en los labios. Pero si las cartas son genuinas –y, a pesar de su estructura, que combina la frialdad de la historia clínica con las más francas confesiones, algunas de ellas, probablemente, lo son–, tenemos que coincidir con el doctor Albert Ellis cuando afirma que el tratamiento de las cuestiones sexuales por parte de *Forum*, «directo y sin eufemismos, así como su absoluta falta de pudibundez, da a la revista una proyección pública excepcionalmente grande». Por otra parte, nada tiene de extraño que la sociedad liberada tienda a crear su propio estilo de trivialidad, de la que este libro es una buena muestra.

New Statesman,
septiembre de 1973

Making Love: An Erotic Odyssey, de Richard Rhodes

Creo que todos estaremos de acuerdo en que hoy día la sexualidad, en sus mil y una manifestaciones, está de moda. Pero «casi nadie», afirma el autor de este libro en su prefacio, «escribe acerca de ella íntimamente sin ocultarse tras la máscara de la ficción». Ciertamente, la bibliografía que aporta es tan escasa, que parece corroborar esa opinión. Pero tiene que haber una buena razón para que la gente se resista a escribir acerca de la sexualidad, si se tiene en cuenta que todo el mundo habla francamente de ella a todas horas. Esa buena razón tal vez sea un miedo generalizado a escribir un libro como *Making Love*.

«La ficción a veces da buenos resultados», continúa el señor Rhodes, «pero utilizarla como disfraz hace que resulte fácil cuestionar tanto lo que tiene de único esa experiencia tan íntima como su universalidad.» Este argumento me parece tremendamente erróneo. Cuando la ficción es efectiva, lo individual y lo universal se combinan de un modo que no tiene nada de novelesco. En la vida real el sexo relega la individualidad a un lugar secundario, y sólo nos deja el habitual regusto amargo de nuestros diversos tabúes y fetiches personales. Lo que consigue el señor Rhodes, en todo caso, es causarnos un gran desconcierto. *Making Love* es un libro «caliente», sin duda, pero todo su calor se concentra en los sobacos.

Así pues, empezamos con la pérdida de la virginidad: el muchacho pueblerino, que ha regresado de Yale, donde estudiaba con una beca, se dirige de puntillas al burdel local. Todo esto lo explica con gran «ternura». Pero, como se trata de un «hecho» («Ocurrió»), se permite recurrir a esos clichés que incluso el más deleznable novelista rechazaría con impaciencia: «El corazón empezó a latirme aceleradamente. El deseo me abrasaba. Pero también me sentía aterrorizado [...] El cuerpo de Gussie era un cuerpo de mujer, generoso y real [...] Tumbado en la cama, lleno de felicidad, me sentía en comunión con el universo [...] Estábamos en primavera. Di una pataleta en el aire e hice chocar mis talones.» Nos enteramos, con estupefacción, de que Gussie, la prostituta, tenía un corazón de oro (con él, por lo menos; a lo mejor no era tan cariñosa con los demás clientes, sobre todo, si eran viejos y estaban borrachos). Pero Gussie, «realmente», era un cliché. ¿Qué puede hacer, pues, el señor Rhodes, sino seguir adelante y darnos ese cliché?

Vienen a continuación la masturbación, los juegos homosexuales en la escuela y diversas experiencias con animales narradas con profunda desenvoltura. Pero, cuando se trata de chicas, «el pánico me paralizaba», escribe el señor Rhodes, y añade, para aclarar las cosas, este extraordinario símil: «igual que los faros del camión que se acerca

paralizan al cervatillo». Ese terror paralizante le hace desaprovechar más de una buena oportunidad, y ahora recuerda con añoranza lo que se perdió: «Ésa es la pérdida a la que me refiero: la de las personas, cada una de ellas especial, cada una de ellas única, la de los abrazos que habrían unido nuestros yoes y me habrían embriagado con su esencia.» Como ocurre a menudo cuando el señor Rhodes se siente agradecido y reverente, tienes que leer la frase dos veces, por más que pienses que no valía la pena haberla leído la primera.

Pasamos ahora a los misterios del orgasmo femenino. El señor Rhodes, que ganó el Premio Pulitzer y el National Book Award por *The Making of the Atomic Bomb*, nos ha ofrecido hasta ahora una imagen tan estupenda de su salud sexual, que casi desearíamos que el libro hubiera sido escrito por alguien un poco más interesante y menos convencional; un granjero coprófago dedicado a la cría de cerdos, por ejemplo, o un director de funeraria sadomasoquista. A pesar del burdo machismo inherente a su imaginería y a sus expresiones («carnosa como una ciruela madura», «metí los dedos en su jugoso chumino», «la monté», «retocé como un caballo salvaje»), el señor Rhodes no escatima esfuerzos para demostrarnos lo políticamente correcto que es: «Valoraba a mis parejas, sobre todo, como personas.» O: «Respeto a las mujeres y las trato en consecuencia.» O: «Nunca me ha resultado fácil aprovecharme de la gente.» Ni que decir tiene que esas protestas de juego limpio traslucen cierta falta de sinceridad. El lector espera recibir confesiones, unas confesiones muy concretas, porque la verdad sexual de cada uno de nosotros, por definición, es siempre furtiva, siempre oscura. Eso es lo que la hace atractiva.

Llega, pues no podía faltar, ese momento en que, en la cama, se pregunta por primera vez: «¿Qué es lo que más te gusta?» Es decir, el momento en que uno revela sus peculiaridades. Y al llegar a este punto, por extraño que parezca, y sin pretenderlo, el libro adquiere cierto interés. Si la primera parte del libro recuerda una tosca novela autobiográfica *(El lamento de Portnoy* escrita por alguien carente de talento), la segunda se asemeja a la mucho más engañosa ficción del monólogo dramático que hace revelaciones «involuntarias» del narrador indigno de confianza. Esto es francamente paradójico. El señor Rhodes, que hasta ahora ha tratado sin éxito de ser honesto, de confesar sus secretos, lo consigue ahora, pero sin saberlo.

Lo que se trasluce es que el autor, además de obseso sexual –aunque no de los que resultan peligrosos–, es vendedor de sexo mental. Afirma haber escrito un libro sobre la sexualidad porque desea ayudar y compartir, entre otros nobles ideales. Pero hay una razón que parece mucho más convincente: que no es capaz de pensar en otra cosa. Nos lo hacen sospechar las diecinueve páginas de texto que dedica a describir, con todo lujo de detalles, su hábito de masturbarse casi a

diario con ayuda de la pornografía. Casi podemos verlo mientras coloca en su sitio, con gesto solemne, la vaselina, los vídeos y el mando a distancia. «Cubro el sofá con una sábana doblada antes de sentarme. Voy a trabajar. Sudaré.» ¿A trabajar? Pues sí, según cómo se mire. Y es que muy pronto, en el curso de las páginas que siguen, el señor Rhodes muestra que está empleado a tiempo parcial en el negocio de la terapia sexual, pues introduce subrepticiamente en el texto de su obra un libro distinto, que muy bien podría titularse *Técnicas para prolongar el orgasmo* (y subtitularse «Nuevos e infinitos placeres para las parejas enamoradas» o «Usted y su amante pueden darse mutuamente horas y más horas de prolongados orgasmos»), mediante el cual trata de difundir la absurda y nociva creencia de que «el sexo es una técnica como otra cualquiera».

Hasta ahora el autor ha dado la sensación de ser en la cama un hombre dulce y considerado, fanáticamente deseoso de mostrarse simpático y complacer. El último –y el más largocapítulo del libro explica su relación con su actual pareja, G..., con el habitual desenfado y falta de inhibición. Su vida sexual común, desconcertantemente maravillosa desde sus inicios, alcanza cumbres cada vez más altas a medida que ofrecen sus sacrificios en el altar del orgasmo prolongado. En la actualidad da la impresión de que sus relaciones sexuales («nos duchamos antes de iniciar la sesión de entrenamiento siguiendo el método del orgasmo prolongado, ese “sensual masaje zonal acompañado de verbalización de nuestros recuerdos”») empiezan a semejar una nueva forma de trascendentalismo. Y uno, por descontado, supone que G..., de cuya personalidad nada se nos dice, comparte por completo las ideas del autor.

Pero no es así. Tres páginas antes del final del libro, G..., la muy haragana, le confiesa a su amante que no quiere tener catorce orgasmos cada tarde. El señor Rhodes se sube por las paredes («Nunca había estado tan cabreado en mi vida»), pero, como era de esperar –y con sorprendente rapidez, por cierto–, se calma lo suficiente para escribir estas sentidas palabras: «No puedes tenerlo todo [...] Todo no, pero sí bastante, como dice Leonard Shengold [¿un buen amigo del autor, quizás?].» A modo de conclusión, y un tanto tópicamente, el autor atribuye la coerción sexual que tiende a ejercer sobre sus parejas a los abusos que sufrió cuando era niño.

Habría hecho mejor atribuyéndola a esa cultura del «cómo conseguir...» de la que, en opinión de este reseñador, es un mero juguete a lo largo de todo el libro. Ello es evidente en la pulida jerga que utiliza: las mujeres que no tienen orgasmos son «preorgásmicas»; las relaciones homosexuales masculinas en ambientes en los que no hay mujeres son calificadas de «homosexualidad de situación»; que un hombre tenga una amante significa que su matrimonio está «abierto».

Y que es un matrimonio para cuyo más que probable fin se prepara el señor Rhodes leyendo un libro titulado *Desparejándose*. Y también es evidente, por descontado en el modo como intenta convertir a G... en el paradigma de la mujer G, y en la mezquindad de todos esos «programas para lograr el éxtasis» y manuales de autoayuda y de mejora personal en diez días, que es el apartado al que pertenece, si es que pertenece a alguno, de un modo triste y confuso, *Making Love*.

New York Times Review of Books,
agosto de 1992

Algo de prosa inglesa

EN ALABANZA DE PRITCHETT

On the Edge of the Cliff; The Tale Bearers: Essays on English, American and other Writers, de V. S. Pritchett

Los relatos breves de V. S. Pritchett casi parecen femeninos por su pasividad, reflejan ambientes cerrados, son inclasificables e intemporales y tienden a la introspección. No le importa lo marginal que pueda semejar a veces su estilo. No hay en ellos situaciones efectistas, ni momentos decisivos, ni súbitas desgracias, ni premios inesperados, ni repentinas revelaciones. Pritchett nunca acaricia a contrapelo el pelaje de la vida, y sólo deja en él una leve huella. Utiliza las formas y los registros de un arte menor, y, sin embargo, no hay nadie que se le asemeje. Al menos, nadie que esté vivo o sea hombre. «Es la prueba», según Kermode, «de que una tradición más antigua sobrevivió a los implacables ataques del movimiento modernista durante los años veinte, y siguió siendo moderna y capaz de responder, llena de sensibilidad, a las situaciones planteadas por el mundo actual.» No estoy seguro de hasta qué punto pueda ser cierta esta afirmación, ni de cómo podría demostrarse que lo sea. Pero se trata, sin duda, de la cuestión fundamental que plantea al crítico esa manera tan extraordinariamente tranquila de enfrentarse a la vida que tiene Pritchett. Por descontado, es posible que, al final, la respuesta a esa cuestión no sea demasiado relevante, e incluso que carezca de interés, y eso suponiendo, para empezar, que la crítica pueda comprender un arte de tan desconcertante fragilidad.

Por suerte, el propio Pritchett acude en nuestro auxilio y nos ayuda a hacerlo, aunque de modo un tanto indirecto, con una nueva colección de ensayos. Todos los artistas-críticos son, en buena medida, proselitistas encubiertos de su obra, una especie de mano oculta que actúa en provecho propio. Pritchett lo explica claramente al referirse a los *Collected Essays* de Graham Greene: «Que los estudiosos sospesen, sean exhaustivos o elaboren sus superestructuras: el artista vive gracias al orgullo que le inspira su obra, pero también gracias a lo que ignora; la humildad es una desgracia.» Los juicios de Pritchett son consecuencia, en parte, de esa «necesidad del artista», pero su honestidad profesional hace que la imagen que nos ofrece sea siempre equilibrada. Al igual que en sus relatos breves, tiene el curioso don de hacer que el arte brille a través de él, como si no pudiera impedirlo.

Pritchett es un espejo, no una lámpara. Su crítica, a la antigua usanza, estudia minuciosamente la vida de los escritores, así como su correspondencia y su temperamento creador. Cuando interrumpe una biografía para manifestar su propio punto de vista («Creo que esto es una simplificación excesiva: su religiosidad era una manifestación de orgullo»), no trata de presentar una prueba que rivalice con las demás, sino tan sólo de manifestar su confianza artística. La Nueva Crítica tiende a considerar los textos clásicos como si fueran contemporáneos y anónimos; para Pritchett, en cambio, el crítico ha de prestar constante atención a la biografía y la personalidad del autor, así como a las relaciones humanas, a menudo fortuitas, que contribuyeron a conformarlas.

Es inevitable que la ficción de Pritchett tenga características similares. No se siente a gusto con lo estilizado y lo ejemplar. En su ensayo acerca de Borges (reimpreso en otra reciente colección, The Myth Makers) reconoce el ingenio y la elegancia mental del argentino, pero se siente incómodo por su intrínseca frialdad y por las libertades que se toma con la vida y sus circunstancias. Pritchett hace esfuerzos infructuosos por humanizar relatos como «Emma Zunz» y «El Aleph», y la verdad es que interpreta al revés esa fábula abstracta, imposible de simplificar, que es «Las ruinas circulares». Si nos imaginamos la ficción como un globo terráqueo cuyo ecuador sería el realismo, Borges habita en una espectral ciudadela en el polo Norte mientras Pritchett suda y se reconcome en los trópicos. Cuando un artista escribe acerca de otro, el lector se ve doblemente recompensado por las consecuencias de su oposición climática. Nos complace el choque cultural que siente Pritchett cuando visita a escritores que viven más cerca de casa, y notamos que ello le obliga a hacer algunos pequeños ajustes y le causa cierta resaca de vuelo.

«A menudo desearíamos que pusiera menos de su parte y permitiera a los personajes decir por sí mismos lo que son», rezonga Pritchett, malhumorado, refiriéndose a Greene. El lector piensa que esto es, justamente, lo que hace él con sus personajes. Y nos lo confirma cuando comenta hablando de Kipling, pero esta vez con evidente aprobación, que «sus personajes se hallan siempre muy compenetrados: la trama del relato está presente en todo momento en sus mentes», o cuando alaba la «fidelidad [de Flannery O'Connor] a ese tumulto interior, a esa rebeldía que se apodera a veces del hombre –o la mujer– que se siente solo en algún momento inesperado de su vida». Ahora casi nos parece oír a Pritchett murmurando esas palabras para sí. La secreta distinción que hace a lo largo de todo el libro se vuelve explícita en su ensayo sobre Henry Green:

> Hay grandes artistas que se imponen a sus personajes, pero Henry Green

> pertenece al grupo de los que, llevados por un sentimiento masoquista, se esfuerzan por hacer que hablen por sí mismos. Es posible que, al hacerlo, se muestren superiores a lo que son en realidad: pero ¿no tenemos todos la profunda sensación [...] de ser más de lo que somos? Estamos enquistados en lo que podría denominarse una cultura pri vada.

La primera frase muestra claramente que Pritchett no se alinea con los escritores que se imponen, sino con los otros, con los masoquistas. No añade –quizás porque prefiere los epigramas a las generalizaciones, con su sugestión de escuelas, «modas» y chismorrerías– que todos los modernos tratan de imponerse, en tanto que los masoquistas pertenecen a una tradición más tranquila y adaptable. No puedo resistirme a la tentación de hacer aquí una tercera distinción, cuya relevancia será evidente más adelante: los *escritores* tienden a imponerse, mientras que las *escritoras* suelen ser masoquistas. ¿No es sorprendente que entre los modernistas sólo haya una mujer, Virginia Woolf? Por algo todos la tememos.

La ficción de Pritchett no puede situarse en un lugar o una época determinados. En *On the Edge of the Cliff* hay varios relatos que se desarrollan en el Londres de nuestros días, pero las modestas conmociones que describen muy bien hubieran podido tener lugar, por ejemplo, en Cheltenham inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial. «¡Diantre! Otra bomba en Belfast», dice la señora Baum en «The Wor - shippers». Cuando, en la última de sus novelas de Jeeves, P. G. Wodehouse cree su deber dejar constancia de las sentadas y las manifestaciones que ve en las calles de Londres, el efecto resulta desastroso, incluso intolerable. Como hizo notar Evelyn Waugh, el mundo de Wodehouse permanecía siempre lozano, jamás se marchitaba; era un mundo que no estaba preparado para enfrentarse a una crisis, de la clase que fuera. En el caso de Pritchett, la introducción de cuestiones actuales persigue un objetivo distinto: que apenas las notemos. Siempre fiel al mundo cerrado de sus egotistas personajes, nos recuerda, simplemente, lo poco que les importa lo que ocurra en Belfast a las personas como la señora Baum. La preocupan cosas mucho más importantes: en el bloque de pisos donde vive hay un hombre que la molesta, y alguien ha derramado ginebra en el felpudo de su puerta. Del mismo modo, cuando la septuagenaria heroína de «Tea with Mistress Bittell» se queja de los cambios ocurridos en Londres en los últimos años –«En aquellas calles tan tranquilas [...] en los jardines había botellas de whisky y de coñac que rodaban de aquí para allá»–, lo importante no son los cambios, sino que se haya notado que han ocurrido. «Había reparado en todo aquello porque Sidney llevaba tres semanas sin ir a la iglesia...» Y cuando regresa Sidney, quince días después, la señora Bittell deja de advertir lo que ocurre a su alrededor, igual que antes de su marcha. Vuelve a

sentir preocupación por Rupert, el amigo de Sidney, y por la constante persecución de que cree ser objeto por parte del portero. Y nosotros también.

La prosa de Pritchett, por otra parte, es nostálgica y anticuada. Su estilo literario no tiene en cuenta los cambios introducidos en la prosa inglesa a mediados de siglo por el esfuerzo concertado de muchos escritores, a fin de simplificarla y regularizarla con objeto de que resulte más natural. Su puntuación es confusa, arbitraria y victoriana. A veces utiliza el punto y coma igual que Dickens: como paréntesis. Y es un empecinado partidario de emplear la coma para indicar que se hace una pausa al respirar, recurso estilístico cada vez menos corriente en la prosa inglesa: «A medida que escribía, y reescribía, sus frases, un dibujo a lápiz de Gant, que había encontrado en una librería de lance, en Colchester, parecía inclinarse a mirarlo...» He aquí otro ejemplo, tomado de su ensayo acerca de Beerbohm: «Si tenía un secreto, debía consistir en su terrible fuerza de voluntad, y en su capacidad para vivir como si él, y las personas con las que se relacionaba, fueran los ridículos personajes de una farsa.» También es capaz de escribir frases tan condensadas, que resultan difíciles de entender: «Conociendo su historia y su habilidad, [las cartas de Rolfe] podrían muy bien ser esto.» Y de utilizar erróneamente las conjunciones: «Ayesha es, sin duda, una figura inquietante, y, yo creo, porque es un compendio.» Obsérvese con qué despreocupación escribe frases tan rebus - cadas como las siguientes, todas ellas tomadas de *The Tale Bearers*:

> El número de los artículos de crítica teatral que escribió, así como el de ensayos, que le dieron la satisfacción de ver fruncir el ceño, molestos, a los biempensantes, es notable. [...] Que fuera raptado en Irlanda en su más tierna infancia por su niñera, que se lo llevó a Inglaterra, donde vivió con ella tres años, resulta extraño. [...] El apuro en que se encuentra, su sentimiento de haber sido objeto de una mala pasada, son valiosos. [...] La imagen de Margaret contemplando detenidamente a la persona que tenía delante y creando alrededor de ella un tejido de relaciones imaginarias, como tenía por costumbre, es buena.

Es fácil imaginar que un escritor menos orgulloso de sí mismo, y más perfeccionista por lo que al estilo se refiere, habría escrito esas frases de un modo más correcto: «Es notable...» «Resulta extraño que...» Etcétera. Pero es que la escritura de Pritchett sigue fielmente la dirección de sus pensamientos y se conforma a ella y a la fértil rapidez con que cambian.

Además, en sus relatos cortos su prosa casi no tiene tiempo para dejarse guiar por las normas de lo que se considera elegante: «Cargar con aquel peso muerto por el corredor desde la vieja oficina fue igual que cargar con un muerto.» Obsérvese la repetición de «incluso» en la

frase que sigue, la cual provoca un inútil sobresalto en el lector: «Iluminada por la lámpara del escritorio de Berenice, Florence Cork daba la sensación de ser incluso más alta y corpulenta, e incluso de estar embarazada.» Pritchett no hace esto de manera inconsciente, pues en muchos otros lugares de su obra da muestras de ser partidario de la repetición deliberada y controlada. Véase, por ejemplo, la utilización de «pequeños» en la siguiente frase, a la que confiere un ritmo peculiar: «Cuando uno se ha habituado a los grandes males de la vida, tiene que hacer frente a los pequeños, que lo muerden con sus pequeños dientes.»

En cambio, la mayor parte de los escritores tienden a preocuparse por las asonancias y las consonancias que pueda presentar su prosa hasta un punto que casi resulta ridículo. Nabokov se burla maravillosamente de esta tendencia en *Risa en la oscuridad* cuando Udo Conrad, el novelista exiliado y gran intelectual, le revela sin darse cuenta al patético Albinus que su amante y su mejor amigo lo engañan cruelmente. Mientras Albinus se aleja con paso vacilante, anonadado, Udo se pone a rumiar su *faux pas*: «¡Vaya lata!», murmuró para sí. «¡Vaya lata! Me temo que he metido la pata. (¡Uf, menudo ripio!: "¡Vaya lata eso de meter la pata!" ¡Horrible!)»

Las frases que parecen descarrilamientos de trenes –«El cocinero contempló el dinero que habían dejado junto al fregadero»– son corrientes en la literatura popular, y suelen ser consecuencia de la falta de atención o de las prisas a fin de acabar lo antes posible esas obras mercenarias. Y cuando, por ejemplo, Anthony Powell escribe una frase como «el muy pillo se quedó en el descansillo» pensamos que es consecuencia de una altiva despreocupación o de una despreocupada arrogancia. La prosa de Pritchett está llena de esas construcciones que parecen chirriar en nuestros oídos –«sentado en una esquina de la cabina tras la cortina» es un ejemplo tomado al azar–, pero el efecto se adecúa perfectamente a su manera de ver la vida: ésta para él, *es* asonante, la asonancia es inherente a ella. La vida, a menudo, es una sucesión de ripios con más o menos sentido. La receptividad de Pritchett para lo cotidiano es una de las causas de que sus relatos resulten inclasificables: no son cómicos, ni trágicos, ni románticos, ni grotescos; carecen de forma definida. Pritchett es prisionero de las cadencias y los ritmos de lo que en cierto lugar denomina un «innato aburrimiento».

Esta forma de ver las cosas tiene, en mi opinión, algo de femenino. No creo que Pritchett se sienta molesto por esta afirmación: en los ensayos acepta sin aspavientos la lectura en clave homosexual que hace Leon Edel de las obras de Henry James. Pritchett no es un dandi, al estilo de James, ni un inteligente partidario del primitivismo, como Henry Green. Es alguien que se deja llevar por su instinto y olvida

todas sus lecturas así que se pone a escribir. Su ficción tiene la misma desconcertante certeza que la de Jean Rhys, Flannery O'Connor o Christina Stead. Con frecuencia se ha hecho hincapié en su curiosa compenetración con sus personajes femeninos:

> «No», le respondió el hombre a la mujer, y le repitió lo que le había dicho ya una docena de veces. A ella le gustaba que en su piso resonara una voz que repitiera las cosas una y otra vez.

Y:

> «¡vaya propina!» Esta alegre exclamación alivió un tanto la tristeza que nos embargaba. Y para mí tuvo unas connotaciones positivas que me animaron: mientras yo iba por el coche, ella se quedó de pie ante la puerta, con ese aire que tienen las mujeres de hacer ver que no están allí.

Pero Pritchett también escribe así acerca de los hombres. Ello es, simplemente, consecuencia de un hábito mental muy arraigado en él: el de considerar las cosas desde el punto de vista contrario.

Las minucias del mundo que observa Pritchett se ven iluminadas por una emotiva afectuosidad; el lienzo es neutro y parece deslucido, pero los detalles son fluorescentes. McDowell, en «The Vice-Consul», tiene «barbilla irracional y rodillas que se emocionan con facilidad». El señor Ferney, en «Tea with Mistress Bittell», tiene «una doble papada que es como un reproche y una voz fuerte y jactanciosa». Parece un tic de la percepción de Pritchett describir las características humanas de sus personajes en términos de una conmovedora abstracción. Una joven criada tiene «la cara roja como la pubertad». Una mujer que asiste a una boda «es morena y rebosa grasa». Los anillos de una esposa abandonada «relucen llenos de sentimientos encontrados». Un hombre está en su club «a solas con sus misterios». Una anciana se sienta en su piso «entre los errores y las reliquias de sus setenta años». Pritchett siempre ha mantenido una relación fructíferamente incómoda con el mundo inanimado y el doméstico. Sus relatos semejan a veces versiones insignificantes y en tono menor de las caricaturas de Dickens; al igual que éste, se toma muchas molestias para dar vida a los objetos que carecen de ella. Una estufa eléctrica que ya no se usa le parece «un huérfano moderno». Los almohadones del sofá tienen «flesus caprichos y sus artimañas. Y, «en especial, por preservar», como dice de Saul Bellow, «todo lo que ocurre en esos momentos en los que no sucede nada».

London Review of Books,
mayo de 1980

J. G. BALLARD

Crash, de J. G. Ballard; *La guerra*, de J. M. G. le Clézio

Como dice W. H. Auden, «ser responsable de la felicidad del universo no es ninguna ganga». Igualmente, podría decirse que el estilo novelístico apocalíptico-profético no es para talentos menores. Debería ser patente que, cuanto mayor sea la soberbia con la que un autor arroje lejos de sí las muletas de la verosimilitud, tanto mayores deberían ser los recursos de su estilo y su ingenio. Es posible que las novelas experimentales den la sensación de ser fáciles (aunque diría que son más fáciles de escribir que de leer), pero su porcentaje de fracasos resulta alarmantemente alto: a veces tengo la penosa sensación de que se aproxima al ciento por ciento.

La última novela de J. G. Ballard, un collage que lleva por título *La exhibición de atrocidades*, decía lo que sigue acerca del tema de la perversión: en nuestra «época posterior a Warhol» la «violencia es la conceptualización del dolor [...] la psicopatología es el sistema conceptual del sexo». Puede que sí, o puede que no. *Crash* no pontifica; Ballard no se propone con ella racionalizar, sino actualizar, mostrarnos la perversión desde dentro. Y esta particular perversión necesita toda la actualización que se le pueda dar: comparados con ella, el interés de Joyce por los excrementos y el de Burroughs por los patíbulos parecen manías infantiles.

Al iniciarse la acción, el coche del narrador choca de frente con otro en el que viaja un matrimonio: el marido queda hecho trizas, hasta el punto de que tienen que recoger sus restos con una pala, y su viuda y el narrador son ingresados en un agradable hospital, donde se recuperan sin problemas antes de embarcarse en la previsible aventura amorosa. Hasta aquí, la cosa parece la mar de sexy, pero hasta que el narrador conoce a Vaughan, el «perverso hombre de ciencia», y queda prendado de sus ideas, no sabe las delicias que le pueden proporcionar los parabrisas hechos añicos, los cromados destrozados, las heridas sangrantes, las mutilaciones genitales y lo que cabría considerar el paroxismo del placer: la muerte durante un choque frontal en pleno orgasmo. Obsesionado única y exclusivamente por los choques frontales, el sueño de Vaughan es tener una colisión fatal con Elizabeth Taylor. (Ballard siempre ha mostrado un interés fuera de lo

común por las celebridades; véase, a este respecto, su relato breve «Por qué quiero follarme a Ronald Reagan».) Mientras Vaughan se entrena para su muerte en pleno orgasmo atropellando a perros en las aceras, conduciendo contra dirección para conseguir orgásmicas colisiones con mujeres conductoras, tomando fotos de choques en cadena y masturbándose con ellas, el narrador se embebe cada vez más de las ideas de Vaughan, hasta estar de acuerdo con él «en que le gustaría que la humanidad entera pereciera en un accidente en cadena simultáneo en el que millones de automóviles se apiñaran los unos sobre los otros en un amasijo de miembros arrancados y retorcidos mientras el líquido refrigerante de los motores saltaba a chorros».

Llegados aquí, podemos preguntarnos dos cosas: hasta qué punto resulta sexy lo que acabo de explicar y qué se propone Ballard con este libro. Bien, en primer lugar, consideremos nuestra propia reacción ante los accidentes automovilísticos según la distancia que nos separa de ellos: en la vida real nos hielan la sangre; en un circuito de carreras no carecen de encanto, y en las películas los encontramos realmente fascinantes. Como Ballard repite a menudo, el «perverso» (adjetivo que utiliza dieciséis veces) matrimonio entre carne y tecnología tiene una especie de «geometría» (veintiuna veces) que puede volverse más y más «estilizada» (veintiséis veces). Los contornos de las cicatrices y los orificios de las heridas proporcionan un nuevo e insólito abanico de posibilidades sexuales; las lesiones nos dan una renovada conciencia de nuestro cuerpo, y la autoperversión sexual (reflexiona el narrador mientras juguetea con las correas de sujeción de una pierna ortopédica en el coche adaptado de una muchacha inválida) puede ofrecer «extrañas desviaciones de la utilización habitual de la piel y los músculos».

Supongo que lo improbable de semejante desviación, así como la naturaleza de los problemas personales del autor, deberían ser irrelevantes para el reseñador. Y es que el tono del libro no se refocila en lo perverso ni pretende exaltarlo; la inalterable monotonía de las descripciones y la frialdad de las monomaníacas actitudes de los personajes no se proponen convertir al espectador ni excitarlo, sino sólo transmitir la escalofriante soledad del psicópata.[*] No obstante, aun suponiendo que esta generosa explicación sea cierta, *Crash* continúa teniendo muchos defectos: construcción desordenada, excesivo esquematismo de los personajes secundarios y un estilo tan recargado, que resulta risible; todo ello hace que esta obra no pueda menos que considerarse un ejercicio fallido de peregrino virtuosismo. Es cierto que el novelista debe tomar de la vida más lo que le conviene usar que lo que se atreve a publicar, pero las obsesiones del señor Ballard son demasiado monocordes para sostener todo un libro, y, además, las expone con excesiva solemnidad. La ciencia ficción ofrece

a Ballard un marco más estrecho para desarrollar sus turbadoras ideas que esta excursión novelística al mundo de la psicopatología, en la que todo son gritos y aspavientos.

En la obra de J. M. G. le Clézio no encontraremos nada tan *outré* como una obsesión. A menos que ésta sea por J. M. G. le Clézio, el niño prodigio de las letras francesas. A las personas que tienen dudas acerca del sentido de la vida les convendría leer *La guerra*. Cuando Le Clézio no vaga de aquí para allá con la prosopopeya de un zulú o un marciano enviados a recopilar datos acerca del mundo occidental (dedica tres páginas a un cartel de propaganda de unos grandes almacenes, y cuatro a una bombilla eléctrica), nos ofrece una visita guiada por el cosmos, con *pensée* tras *pensée* llenas de extático marxismo, existencialismo parasartreano y nihilismo de *seizième arrondissement*.

Las palabras iniciales de su neurótica y malhumorada he - roína, Bea B., dan buena muestra del interés que puede despertar este libro: «... aquella chica exclamó, quizás en broma, o, tal vez, simplemente, porque había tenido la súbita revelación de que era así: "No soy nada"». Bueno, ¿y qué? Pues que no es «la verdad». Pero tampoco tiene gracia. Con todo, Le Clézio es, sin duda, un novelista *peut-être,* que trata en todo momento de sobreponerse a esas poco prometedoras alternativas. Dado que es, con toda evidencia, un estilista, ¿por qué desperdicia al excelente Simon Watson Taylor en un intento de traducirlo?

Sin esa apariencia verbal de ser algo que son tan proclives a dar a sus obras los escritores franceses, leer *La guerra* sería un tormento tan terrible, que uno anhelaría que fuera uno de esos *nouveau-romans* cuyas ciento cincuenta últimas páginas están en blanco para simbolizar (al menos, eso dicen) la vacuidad del capitalismo tardío. Como suele suceder, los fogonazos de talento que aparecen aquí y allá no hacen más que confirmar la superficialidad del resto de la obra.

Observer
julio de 1973

La isla de cemento, de J. G. Ballard

A quienes no estén familiarizados con la obra de J. G. Ballard, *La isla de cemento* les parecerá ridículamente insignificante; y a los aficionados a su obra, aunque por razones completamente diferentes, también. Una tarde, cuando vuelve a casa de la oficina en su coche,

Robert Maitland se estrella contra los conos que señalan uno de los lados de una isla triangular de más de cincuenta metros de longitud situada en medio de la autopista; los otros dos lados son altas paredes ataludadas de cemento. Apenas recibe unos rasguños, y, arrastrándose como puede por el rugoso suelo de tierra, llega hasta la autopista. Cuatro horas más tarde sigue al borde del asfalto, ahogándose a causa del monóxido de carbono que respira y agitando los brazos y gritando para hacer que se paren los coches que pasan zumbando frente a él. Lleno de rabia, lanza un cono contra la carretera. Pero rebota en alguno de los vehículos que pasan como flechas y da en Maitland, que se cae de espaldas y vuelve a encontrarse en la isla.

Y allí se queda. El resto del libro es la crónica de los intentos del protagonista, cuyo orgullo se siente dolorosamente herido, por «dominar» a la isla, ya que no puede escapar de ella. Para lograrlo ha de evaluar los recursos que puede ofrecerle, en la más pura tradición del único superviviente de un naufragio, y, cosa más ardua, imponerse a sus dos ocultos ocupantes: un vagabundo enano y loco y una joven, también loca y, además, ninfómana. El ingenio del protagonista a la hora de improvisar para satisfacer sus necesidades más perentorias no tiene desperdicio: cuando siente sed, se acuerda del depósito de agua para el limpiaparabrisas; si necesita fuego, recurre al encendedor del coche, y así sucesivamente. Las relaciones interpersonales resultan un tanto desconcertantes, como ocurre siempre que Ballard se ocupa de la raza humana. Maitland le demuestra al enano quién manda allí meándosele en la cara, lo cual debe de parecerle muy sexy a la muchacha, ya que, al verlo, dice: «Comeremos algo y luego follaremos.» Después de lo cual Maitland ya puede considerarse prácticamente dueño de la isla. En la última página, desastrosamente ambigua, un Maitland exhausto, pero triunfante, resuelve «planear el modo de escapar de la isla», aunque no da muestras de desear hacerlo; la huida resulta ahora posible; pero, en los términos en que la plantea Ballard (es lo que uno deduce mientras cierra el libro y lo deja sobre la mesa con un prolongado bostezo), el que exista esa posibilidad hace, sin duda, que huir de allí resulte ya innecesario, irrelevante.

Y eso es todo. Hay en la novela, como no podía ser de otra manera, numerosas frases que tenemos la sensación de haber leído ya: «Estabas en una isla mucho antes de que el accidente te dejara tirado aquí.» «Te has embarrancado aquí igual que Crusoe.» Y (la más lograda) la que exclama Maitland con voz ronca por la emoción: «¡Yo soy la isla!» Estas agudas observaciones tienen por objeto convencernos de que todo lo que se dice aquí está lleno de profundo significado. Ahora bien, para ser justo, debo reconocer que los paralelismos no son, en conjunto, tan convencionales como esas citas parecen sugerir. Aunque sea de manera muy indirecta, las solitarias exploraciones de la isla que

hace Maitland recapitulan las no menos solitarias aventuras de su infancia y simbolizan lo seco que se ha vuelto su corazón al llegar a la edad adulta. Por más predecible que resulte, la analogía con Crusoe, cuyo rousseauniano exilio no carece de cierta saludable domesticidad, subraya de manera harto significativa lo aislado que está el desamparadamente urbano Maitland; mientras que Crusoe es un estoico hijo de la tierra, Maitland no es más que un harapiento pillete urbano que se abre camino entre paquetes de cigarrillos vacíos y estrujados, envoltorios de golosinas, cajas de cerillas desechadas, periódicos viejos y condones usados en tanto que a su alrededor resuena el zumbido indiferente del tráfico de la autopista. Y –dejemos ahora de lado lo arcana que pueda parecer esta afirmación– Ballard es uno de los pocos escritores vivos capaces de sacar partido de la casi delirante identificación de su héroe con la isla, precisamente, porque es adepto al lenguaje grandilocuente de las conciencias ensoberbecidas y trastornadas:

> Mientras cruzaba la isla, la hierba volvía a entrelazarse detrás de él formando un mar de ondulantes olas. Se abrían en ella pasillos que se cerraban cuando había pasado, como si quisiera admitir a aquella criatura grande y vigilante en el seno de su verde santuario.

> La noche y el silencio cayeron sobre la compleja trama viaria de la autopista. Las lámparas de sodio brillaban sobre el alto arco del paso elevado, que se alzaba en el aire de un modo que recordaba una puerta trasera para entrar en el cielo que ya no utilizara nadie.

Pero, al margen de esos momentos felices, tanto la trama como la prosa de *La isla de cemento* adolecen de una negligencia que da la desconcertante sensación de ser premeditada. Voy a ofrecer un ejemplo de cada clase. He aquí el de la primera: Maitland llega a la isla con treinta libras en la cartera, y, aunque durante toda la novela paga su parte del vino que el vagabundo compra en un cercano supermercado, poco antes del final sigue teniendo treinta libras en la cartera; un lapsus que deja pasmado en un libro tan breve y de trama tan sencilla. Y el de la segunda: la más bien repelente muchacha, cuya intervención en la novela dura poco más de veinte páginas, es «fuerte»; ello es algo de lo que podemos estar completamente seguros, porque se nos dice que tiene «fuertes manos» (cuatro veces), «cuerpo fuerte» (también cuatro veces), «fuertes mandíbulas» (dos veces), «cabeza fuerte», «fuertes hombros» y «fuertes brazos». Con todo, es bien sabido que las novelas de Ballard se caracterizan por esa clase de inconsecuencias y repeticiones. En esencia, su ficción no propone ideas, sino que las expresa; su prosa no es más que la retórica de una obsesión, y, al servicio de las exigencias de ésta, es tan densa,

monocorde y arbitraria como convenga. Por eso es inútil comparar los criterios de un escritor así con los habituales en la ficción. Sin embargo, por razones que creo que resultarán evidentes, *La isla de cemento* carece del atractivo suficiente para desconcertar a la crítica convencional hasta el punto de que la elogie, aunque sea a regañadientes.

Las cuatro primeras novelas de ciencia ficción de Ballard tienen como tema terribles cataclismos, expuestos de una manera un tanto rutinaria que recuerda el modo de hacer de John Wyndham. Al menos, ése es su propósito inicial, porque gradualmente, a medida que la textura de la prosa de Ballard se vuelve más densa y su mirada contempla cada vez con más fijeza el caótico paisaje que ha creado, el cataclismo va dejando de tener importancia. En *El mundo de cristal,* por ejemplo, las opulentas refracciones de la imaginería acaban siendo virtualmente autogenéticas y hacen que, por comparación con ellas, el fin del mundo parezca cosa de poca monta. Aunque todas esas novelas cuentan con sus propios esquemas teóricos para el cómputo del tiempo –los cuales resultan muy complicados y (entre nosotros) no demasiado interesantes–, son, en términos generales, especulativas y futuristas. Más recientemente, Ballard ha aplicado a la época actual la manera de pensar de un lujurioso desequilibrado que se cree dotado de poderes religiosos y mágicos, el cual impone una visión excesivamente poética y conceptualizada de las estructuras de cemento y metal de una sociedad tecnológica. En su discordante, y poco sistemática, novela *La exhibición de atrocidades*, Ballard hace apología de lo aberrante, lo perverso y lo psicopatológico. Su sucesora, *Crash*, una obra de inconmensurable perversidad, presenta una «sexualidad alternativa», estilizada y carente de emociones y de erotismo, la cual se ofrece como la respuesta apropiada a una sociedad cada vez más tecnológica y deshumanizada. He aquí algunos ejemplos:

> Junto a la foto de un pene bífido, que procedía, evidentemente, de la sala de urgencias de un departamento de traumatología, había otra de un freno de mano; encima del primer plano de una vulva tremendamente lacerada se encontraba el logotipo de una marca de automóviles, arrancado de un volante. Esa conjunción de genitales malheridos y fragmentos de coches destrozados formaba una serie de turbadores módulos, las unidades de un nuevo sistema monetario de dolor y deseo.

> Me imaginé las fantasías de los alegres pedófilos que alquilaban los cuerpos deformes de niños lesionados en accidentes de tráfico y acariciaban e irrigaban las heridas que presentaban con sus genitales llenos de cicatrices, así como las de ancianos pederastas que metían la lengua en los anos artificiales de jóvenes colostomizados.

Por más repugnancia e irritación que provoquen la verbosidad de

Ballard y sus sangrientas imágenes, *Crash* constituye un triste e hipnótico *tour de force:* probablemente, es el ejemplo más extremo, en la prosa moderna, del cuidado y la elegancia con los que un autor puede escribir setenta mil palabras de tonterías.

Y es que Ballard pertenece a la especie más insólita de escritor: la de los estilistas desinteresados. Da la medida de su narcisismo creativo el hecho de que no le importa conseguir un público adicto. Además, sus personajes son poco más que esbozos: sus hombres están siempre malhumorados y son obsesivos; sus mujeres son fantasmagóricas y carecen de entidad, y sus personajes secundarios suelen ser grotescos y repetirse mecánicamente. No tiene nada coherente que «decir», y las tramas de sus obras son meros pretextos para situar la acción en escenarios exóticos. *La isla de cemento* es, hasta ahora, su novela realista más importante, y demuestra de modo palmario que un escritor con poco *noûs* acerca de los individuos, escaso ingenio para describirlos y todavía más escasa preocupación por ellos debería dejar de lado el realismo. El libro no es insignificante porque la obsesión que lo impregna sea incapaz de entusiasmarnos, sino porque tampoco es capaz de entusiasmar a Ballard. Después de todo, su *raison* la constituyen su pasmosa imaginación visual y la verbosidad que la complementa. La visión de Ballard, simplemente, está demasiado oculta para que se pueda percibir con facilidad; necesita que algo muy perverso le dé la elevación que sólo la gran escritura puede sostener.

New Review,
mayo de 1974

Rascacielos, de J. G. Ballard

Hacia el final de *The Ascent of F6,* de Auden e Isherwood, cuando Ransom, su héroe edípico y megalomaníaco, está a punto de escalar el último tramo de la montaña, le previenen de que el demonio del lugar le estará esperando en la cima. Ransom realiza la ascensión en solitario, y, al llegar a la cumbre, sano y salvo –su gran momento de triunfo, tanto personal como público–, ve en la cresta una pequeña figura humana, cubierta con una capucha, que le da la espalda. Se acerca al demonio, que se vuelve, y resulta ser su madre. Ransom cae al suelo, hecho un ovillo, y siente que la vida lo va abandonando a medida que el demonio le canta una tierna nana que es, al mismo tiempo, un canto fúnebre en su honor. *Rascacielos*, de J. G. Ballard, es una obra violenta e ingeniosa que se inspira en el mismo tema que *F6*,

aunque situada (no podía ser de otra manera, siendo quien es su autor) en el paisaje de cemento y acero de la ciudad moderna.

El rascacielos donde se sitúa la acción, con su millar de carísimos apartamentos, sus piscinas y sus centros comerciales, es lo que Ballard califica de «ciudad vertical». Desde el principio sus habitantes están rígidamente divididos en clases («alta», «media» y «baja», las cuales son la base de otras tantas demarcaciones territoriales), y muestran en sus relaciones interpersonales un desdén, un afán de dominio y explotación y un resentimiento idénticos a los que se dan en el mundo exterior. Muy pronto, sin embargo, la claustrofóbica naturaleza del rascacielos fomenta e intensifica las agresiones hasta un punto que va más allá de cualquier analogía clara con la sociedad externa. Tras varios actos de piratería y diversas palizas, el sistema de clases que rige en el interior del edificio se desmorona de modo paralelo a como se deterioran las estructuras de éste, hasta convertirse en un sucio conglomerado de enclaves en los que predominan la violencia, la apatía y la paranoia. Bandas de borrachos recorren los pasillos, oscuros porque se ha interrumpido el suministro eléctrico, y destrozan cuanto encuentran a su paso. En los ascensores, ahora inútiles, hay cadáveres de mujeres violadas y asesinadas. Los trituradores de basuras están atascados por el amontonamiento de excrementos, restos de muebles y animales de compañía medio comidos. Llega un momento en que el rascacielos adquiere esa cualidad común a todos los *loci* ballardianos: queda como suspendido en el aire, fuera de contacto con el resto del mundo, apartado de todo y de todos por su propia lógica surrealista.

Pero como Ballard no puede traicionarse a sí mismo, los atavismos que explora no pertenecen a ningún tipo conocido. El viaje mental emprendido por esos colonizadores del cielo no es una vuelta a la «naturaleza», sino a una infancia que aún no ha iniciado el proceso educativo que le imbuirá una serie de principios y deberes: «¡Por primera vez desde que teníamos tres años, no hay ninguna diferencia entre que obremos bien o mal!», exclama en tono solemne uno de los ricos anarquistas. Los personajes «embarrancados» de Ballard siempre se han sentido muy a gusto en el medio ominoso e impredecible que los rodea, y los delincuentes del rascacielos no tardan en ser conscientes de las nuevas e infinitas «posibilidades» psicopatológicas que les ofrece su entorno. Uno de los episodios más insólitos, y significativos, del libro es el protagonizado por un psiquiatra de clase media que trata de franquear las murallas de aquella especie de gueto para volver al trabajo en su facultad de medicina; llega hasta el aparcamiento, donde la cegadora claridad del mundo exterior le hace correr a refugiarse en la camaradería difusa y desprovista de afecto que le ofrece el rascacielos, decidido a no volver a intentar huir de allí.

En las páginas finales, que figuran entre las más desconcertantes que ha escrito Ballard, la lógica retrógrada del rascacielos llega a su culminación cuando las mujeres, pasivas y postergadas, se convierten en las furias vengadoras.

No creo que nadie pierda el tiempo preguntándose si *Rascacielos* es admonitoria, en el sentido de que nos previene contra un posible futuro, o se propone bajarnos los humos, orgullosos como estamos de nuestro desarrollo tecnológico. Porque lo que dice Ballard no es creíble, pero tampoco resulta increíble, del mismo modo que sus personajes sólo representan «papeles» y las situaciones que describe no son más que «contextos»: es *abstracto,* y carece tanto de la más mínima seriedad como del más mínimo sentido del humor. La misión fundamental de sus visiones es proporcionarle una imaginería, unas oportunidades de escribir bien, y éste es, en mi opinión, el único camino inteligible para conseguir tomarle gusto a su ficción. Aunque la prosa de *Rascacielos* carece del tétrico resplandor de la de *Crash* o *Vermilion Sands,* el libro es un apasionado y vivaz bestiario, que quedará grabado en nuestra mente y nunca dejará que vuelva a sentirse en paz.

New Statesman,noviembre de 1975

Hola, América, de J. G. Ballard

El talento de J. G. Ballard es uno de los más misteriosos y retorcidos de la moderna ficción inglesa, y, con mucho, el más difícil de clasificar. Durante las dos últimas décadas ha publicado casi un libro al año, y nunca ha acabado de quedar claro a qué genero pertenece como escritor, ni cuál es su posición *visà-vis* el realismo y la realidad, ni hacia dónde se dirige (aunque sea en los términos más vagos) su producción literaria. *Hola, América* no nos presta ninguna ayuda para responder a esas preguntas, lo cual, por otra parte, tampoco ha de sorprender. Por ello, tal vez no estará de más hacer un breve esbozo retrospectivo de este autor.

A finales de los cincuenta Ballard era uno de los exponentes de la ciencia ficción dura. Sus primeros relatos breves (acerca de la superpoblación, la publicidad en el futuro, etcétera) son tan buenos, por lo directos y lógicos, como cualesquiera de los escritos por Fred Pohl o Arthur Clarke. Su primera novela, *El viento de la nada* (1962), era tan timoratamente convencional, que ha sido rechazada por su

propio autor. Cuando apareció ese libro, Ballard ya militaba en el movimiento de la «nueva ola» dentro de la ciencia ficción, y había acuñado la frase «espacio interior» para definir sus propias preocupaciones en el seno de dicho género.

Sus tres novelas siguientes fueron variaciones acerca del tema del cataclismo, e imaginaban un mundo consumido por los peculiares elementos ballardianos: es decir (respectivamente), el agua, el cristal y la arena. Es crucial que esos holocaustos no son vistos como acontecimientos aterradores; por el contrario, son bienvenidos y aceptados de todo corazón por las «posibilidades psíquicas» que ofrecen: las enjoyadas fantasías de *El mundo de cristal*, las profundas ensoñaciones de *El mundo sumergido* y los atavismos redescubiertos de *La sequía*. Las mutaciones que experimentan los paisajes del mundo reflejan una gran imaginación y están descritas con una lívida belleza, llena de pasmo y ansiedad.

La exhibición de atrocidades (1970) inició la fase más problemática de Ballard: su período de acero y cemento. Al volver su imaginativa mirada de escritor de fantásticas obras de ciencia ficción hacia el mundo actual, Ballard se convirtió en el poeta en prosa de los titulares de los periódicos sensacionalistas, de los quirófanos y de esas esculturas en movimiento que son las autopistas. «La cirugía plástica de la princesa Margarita» y «Por qué quiero follarme a Ronald Reagan» son dos narraciones breves representativas de este período, tan vulgares, groseras y susceptibles de desconcertar, primero, y de ser objeto del pitorreo general, después, como sugieren sus títulos... Y entonces, en 1973, llegó *Crash*.

El argumento de esta novela de culto, por increíble que parezca, se reduce exclusivamente a la sexualidad de los accidentes automovilísticos. Se diría que un libro de ámbito tan limitado debería ser, por fuerza, uno de los más cortos jamás escrito, junto con *El oficio de escritor de Keats* y *La vena humilde de D. H. Lawrence*. De hecho, cuando Ballard entregó el original a la editorial Jonathan Cape, tenía más de quinientas páginas, y tuvo que ser reducido a la mitad para su publicación. Inconsciente, al parecer, de su propia perversidad, la novela es obsesiva y está obsesionada, y brilla con una especie de resplandor mate que penetra en la mente y se queda en ella. También es, por una de esas paradojas que esperamos de Ballard y que nos decepcionaría no encontrar, su libro más amanerado y literario, con ritmos saltarines y graciosas combinaciones vocálicas que constituyen una consciente salva de cañonazos en honor de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. Dio la sensación de que con *Crash* Ballard había dado prácticamente todo lo que era capaz de dar de sí, y después de *La isla de cemento* y *Rascacielos*, dos experimentos en la misma línea, pero mucho más moderados, pareció quedar exhausto, como si su talento

creador se encontrara en un callejón sin salida.

Y luego llegó su presente fase. En 1979, tras cuatro años de silencio, Ballard nos ofreció *Compañía de sueños ilimitada.* Es una visión de la muerte y la divinización llena de sombríos rituales eróticos, y consigue que, comparada con ella, *Crash* se parezca a *La hermana Carrie*. En este libro, como en otras de sus obras, Ballard llena de significado frases hechas como «poder hipnótico» o «lógica maníaca». Su fantasía alcanza cimas vertiginosas y llega a crear en el lector la sensación de que casi está a punto de perder su personalidad.

Es evidente que *Hola, América* sigue esta misma línea, aunque, en términos formales, nos devuelve a la primera época de Ballard, la de la ciencia ficción. En el siglo XXII una expedición parte de Europa a fin de explorar los restos de los Estados Unidos, destruidos por una crisis sobrevenida a fines de la era pos - industrial. Gracias a ese estilo indirecto al que tan proclive es la ciencia ficción, podemos comprender lo que ocurrió en el pasado por medio de las conversaciones que hacen alusión a él en la época presente: en el perfil urbano de Manhattan, por ejemplo, se levantaba «la Torre de la Organización de Países Productores de Petróleo, que tenía doscientos pisos y un anagrama de neón en la cúspide que señalaba hacia La Meca». Al parecer, en la década de 1980, el agotamiento de los recursos energéticos obligó a la evacuación del continente, y posteriores experimentos para controlar el clima convirtieron a la costa oriental en un desierto. A medida que la expedición avanza hacia el oeste, descubre que el Misisipí se había secado, que el Valle de la Muerte se había convertido en una selva ecuatorial y que Las Vegas

> estaba medio sumergida en un lago sobre cuya superficie repiqueteaba con fuerza un aguacero; las norias permanecían inmóviles, y los apagados anuncios luminosos de sus hoteles se reflejaban con brillo mortecino en los meandros del inundado desierto. Todo aquello parecía un violento espejo que reflejara el fracaso y la humillación de los Estados Unidos.

Al principio esperábamos un viaje místico que fuera más allá de los límites humanos, como ocurre en *El mundo sumergido* o *La sequía*. «Creían que iban a cruzar los Estados Unidos [...], pero estaban a punto de iniciar un safari mucho más prolongado que recorrería sus cerebros a todo lo largo y lo ancho», nos promete Ballard; pero, de hecho, ese safari psíquico no llega a realizarse por completo. La novela es, más que nada, una visión caleidoscópica del pasado icónico de los Estados Unidos durante la época pop, y la entidad de sus personajes no es mucho mayor que la de las imágenes de John Wayne o Gary Cooper proyectadas mediante láser, o los androides de Frank Sinatra y John Kennedy, que acechan a los expedicionarios para aparecérseles de repente en el curso de la acción. En muchos aspectos, *Hola, América* es

una mera novela de aventuras que vaga, como las de Buchan o Henty, a merced de la máquina del tiempo.

El relativo fracaso de la empresa puede atribuirse, tal vez, al hecho de que la obra de Ballard no goza de la protección que proporciona la ironía. Es incapaz de percibir las posibilidades para la comedia que ofrece la variedad humana, y por eso es natural que los paisajes dominen su ficción. En esta novela Ballard sólo muestra su verdadera fuerza en las zonas marginales: gracias a su capacidad para infundir una vida intensa y furtiva en sus abstractos panoramas. En sus dos últimos libros Ballard ha desarrollado un estilo que parece flotar libremente, lo bastante laxo y amplio para acomodar sus febriles imágenes de sublimidad y decadencia. *Hola, América* no hace que avance mucho por ese camino, a decir verdad, pero las perspectivas que ofrece éste siguen siendo intrigantes. Claro que, por otra parte, es inútil poner ninguna esperanza en Ballard: es inevitable que la traicione. Sin embargo, de una cosa podemos estar seguros: sus novelas no podrían ser escritas, y ni siquiera imaginadas, por nadie más.

Observer,
junio de 1981

El día de la creación, de J. G. Ballard

Creo que los aficionados veteranos a la obra de Ballard se sintieron defraudados por *El imperio del sol*, tanto por el libro en sí como por el éxito que obtuvo. Narra en él, corregidas y aumentadas, y un tanto «mitificadas», las experiencias que vivió siendo niño mientras estuvo interno en un campo de concentración japonés en China durante la Segunda Guerra Mundial. *El imperio del sol* es una novela autobiográfica, pero nada característica de su autor. Aunque trata de Ballard de principio a fin, no es, en absoluto, ballardiana. Hacía ya mucho tiempo que el público, en general, no prestaba atención al *corpus* fundamental de su obra. Y entonces apareció *El imperio del sol*, una novela atípica, llena de originalidad, y Ballard –pero ¿qué Ballard?fue «descubierto». Cuando Ballard parecía el favorito para recibir el Premio Booker de 1984, sus adictos y quienes seguían su obra desde hacía tiempo se sentían como si un camello callejero hubiera sido nombrado presidente del consejo de administración de la empresa farmacéutica Du Pont. Con esto sólo quiero decir que Ballard es –y, con las inevitables fluctuaciones, parece que seguirá siéndolo–

un escritor de culto, el no va más en su línea: extremado, exclusivo y creador, en la práctica, de un género del que parece difícil que haya nunca otro representante, porque está cortado a su medida.

No sé qué pensarán los conversos gracias a *El imperio del sol* de esta nueva novela, pero sí la opinión que tendrán de ella los viejos ballardianos. Diálogos como el que sigue son fáciles de imaginar (y, de hecho, he participado en un par de ellos que eran muy semejantes): «He leído el nuevo Ballard.» «¿Qué te ha parecido?» «Es como sus primeras obras.» «¿Sí? ¿Cuál es el elemento, en este caso?» «El agua.» «¿Hay lagunas?» «Sí, alguna hay. Pero, sobre todo, trata de un río.» «¿Cómo se apellida el protagonista? ¿Maitland? ¿Melville?» «Mallory.» «¿Va Mallory río abajo?» «No. Río arriba.» «Río arriba... Ya. Y ¿qué siente por el río, odio o amor?» «Las dos cosas.» «*¿Cree ser* el río?» «Sí.» «¿Empieza la novela con las palabras "Más tarde..."?» «No exactamente.»

«Una hora antes de amanecer, mientras dormía en la caravana junto al lago desecado, me despertó el rugido de una tremenda riada.» Como de costumbre, la novela se inicia en un momento posterior a aquel en el que se desarrolla la acción, y lo hace con las familiares cadencias del agotamiento, de la lenta recuperación tras algún oscuro conflicto psíquico, y en un paisaje que nos resulta familiar, un paisaje del que están ausentes la vitalidad y el esfuerzo humanos. «El lago desecado» se corresponde, en el primer párrafo, con «el pueblo abandonado», «el seco lecho del río» y «la pista de aterrizaje que ya nadie usa». Una vez establecidos el ambiente y el escenario (siempre idénticos en Ballard) nos explica las circunstancias que llevaron a esa situación.

Ballard, autor de *La exhibición de atrocidades, Crash* y *Rascacielos* (que empieza así: «Más tarde, mientras estaba sentado en su terraza comiéndose al perro, el doctor Robert Laing consideró los extraños acontecimientos...»), y nuestro más destacado investigador en el campo de los efectos de la tecnología, la pornografía y la televisión, a menudo parece estar en la mismísima cúspide de la modernidad. Pero también da la sensación de ser muy antiguo; de hecho, de ser anterior a Adán y Eva. No obstante su ambición y su grandeza freudiana, *El día de la creación* es una novela de aventuras, al igual que *Hola, América*. Hay otras paradojas, como la de que, a pesar de su agudeza y su ingenio, y de su profunda ironía, Ballard es, esencialmente, un escritor sin sentido del humor. No es que carezca de él, es que se niega a reflejarlo en sus escritos.

Esta novela, cuya acción transcurre en el África Central, cerca de las fronteras del Chad y el Sudán, en el «corazón muerto» del continente, tiene los protagonistas que cabría esperar: un hombre traumatizado y lleno de obsesiones al que rodea un grupo de ególatras. Todos ellos se tratan de usted, y son capaces de decir cosas así: «¡No sea tonto!» «¡Si

lo hubiera sabido!» «Todavía lo obsesiona ese sueño absurdo.» El diálogo es «estilizado», como de costumbre, aunque no podría ser de otra manera, pues Ballard no tiene oído para él, ya que carece de imaginación auditiva: es obsesivamente visual. Y su prosa manifiesta evidentes influencias de revistas juveniles como *Boy's Own:* «Se oyó un segundo disparo [...] Aturdido por el golpe [...] Me había convertido en un animal al que querían cazar [...] Decidí luchar hasta el final [...]»

Otra peculiaridad de Ballard es la brevedad y la elegancia con las que caracteriza a sus personajes; por ejemplo: Kagwa, el cacique del pueblo («un amigable, pero imprevisible, jefe de policía»); la señorita Matsuoka, la fotógrafa oriental («aquella joven y apasionada japonesa»); la señora Warrender, que dirige un cercano establecimiento dedicado a la cría caballar («aquella mujer que se había nombrado a sí misma vigilante del arroyo», «aquella mujer que todavía estaba un tanto obnubilada», «aquella joven viuda cada vez más rara»); Sanger, que realiza documentales falsamente ecologistas («aquel realizador de programas televisivos de tres al cuarto», «aquel rastrero, pero simpático, oportunista»), y su colaborador, el señor Pal (conocido, simplemente, como «el botánico»), y Noon, la hija del desierto en plena pubertad («aquella extraña muchacha», «aquella joven desorientada», «aquella sencilla niña de las aguas»).

Pero el personaje fundamental de la novela es el río, el Mallory, el Tercer Nilo, que podría regar el Sahara meridional y crear una reserva natural diez veces más grande que la del Serengeti («aquel misterioso curso de agua», «aquel río único», «aquel desconcertante sistema fluvial», «aquella inmensa masa acuosa», «aquella extensión de agua ancha como un brazo de mar», «aquella increíble superficie de agua»). Como suele ocurrir cuando alguien persigue una obsesión, al final ésta es lo único que cuenta, y todo lo demás deja de tener importancia. Y, llegados a este punto, Ballard siempre llevará las de ganar, a causa de su imaginación sin parangón, vasta, única, implacable e imposible. En todos los sentidos el río es una creación original, bella y leprosa, pútrida y austera, y tan salvaje como la mente de la que emana.

La novela de Ballard, como todas las obsesiones, a veces es aburrida, y, con frecuencia, resulta ridícula. Al reseñador no le es fácil sugerir la intensidad de la tensión que la recorre de principio a fin. Ballard no se puede comparar con nadie; de hecho, se diría que se dirige a una zona del cerebro de sus lectores que no es la habitual, una zona que, por otra parte, nadie utiliza. Cuando acabamos el libro, sentimos una especie de irritado desconcierto. Pero esto no es más que la mitad de la experiencia. Permanecemos sentados, temerosos de que la novela merodee a nuestro alrededor, dispuesta a no dejarnos en paz. Y lo hace.

Observer,
septiembre de 1987

Crash, de David Cronenberg

Reseñé *Crash* cuando apareció, en 1973, y, por lo que puedo recordar, la crítica recibió la novela de Ballard con un alboroto que dejaba traslucir cierta nerviosa consternación. Pero, por descontado, los críticos nunca admitirán sentirse así. Si son presa de ese sentimiento, lo expresarán en otros términos; por ejemplo, dirán que la obra en cuestión «es discutible desde un punto de vista estético», o «constituye un ultraje a la moral».

Crash provocó muchas reacciones hipócritas. Algunos críticos buscaron la palabra «repelente» en sus diccionarios de sinónimos; otros, más mesurados, afirmaron haber encontrado la novela «aburrida». No sé si hubo más críticos que adoptaran el mismo disfraz que yo: el sarcasmo. Con altivez (y cierto nerviosismo) envié a *Crash* a la papelera. A finales de aquel mismo año apareció mi primera novela, y se me acusó, al igual que a Ballard, de hacer gala de una «mórbida sexualidad». Pero, comparadas con la suya, mi sexualidad, y mi novela, eran obsequiosamente convencionales.

Si se quería exiliar a *Crash,* había un lugar idóneo para hacerlo: la vanguardia que trataba de imitar a la de los años sesenta, asociada al teatro de protesta, la pintura conceptual, las instalaciones escultóricas, la novela experimental y el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres. Ballard, exponente de la ciencia ficción tradicional (y su estrella más brillante en este país),* entraba a trompicones en la madurez y se liberaba de ese género; de hecho, estaba en camino de volverse *sui generis. Crash* surgió de un trasfondo de surrealismo, activismo cultural, hiperpermisividad y ácido lisérgico.

Crash acabó convirtiéndose en un clásico de culto. Ballard, de todos modos, ya era un autor de culto. Y de un culto que me contaba entre sus fieles. Sus seguidores nos reuníamos y pasábamos tardes enteras guiándonos mutuamente por los vericuetos de su universo, hermoso, desmesurado, esquemático y adusto hasta la exageración. Se me ocurre que resultaría instructivo explicar qué distinguía a los seguidores de Ballard de sus meros admiradores. Aun compartiendo la reverencia general por su novela *El imperio del sol* (1984), el verdadero fiel también se sentía levemente traicionado por ella. Pero no por el hecho de que tuviera un gran éxito de público y rebasara los estrechos límites del círculo de los adictos. Nos sentimos traicionados porque *El imperio*

del sol mostraba de dónde procedía la imaginación de Ballard. El chamán había revelado las fuentes de su magia y de la fiebre que lo poseía.

En lo que parecía una secuencia de acontecimientos muy ballardiana, *Crash* fue llevada a la pantalla por el nada pudibundo –y fiel seguidor de Ballard– David Cronenberg, que también había trasladado al celuloide la igualmente, en apariencia, infilmable novela *El almuerzo desnudo*. Sin embargo, desde un punto de vista cinematográfico, la obra de Burroughs está llena de exuberantes posibilidades, al contrario que la dura y monocorde *Crash*, cuyo único tema es la sexualidad de los accidentes automovilísticos y no tiene ni un parpadeo a lo largo de sus doscientas veinticinco páginas.

La trama argumental del libro se inicia con un choque frontal entre el coche del narrador (cuyo nombre, para no despertar posibles susceptibilidades, es James Ballard) y el que conduce una doctora. Su esposo muere a causa del accidente. En la película atraviesa los parabrisas de los dos vehículos, mientras que en la novela se contenta con morir en el capó del coche de Ballard. Los dos supervivientes se miran fijamente.

Vuelven a encontrarse en el hospital y en la comisaría de policía. Se dan cuenta de que experimentan idénticos sentimientos de pena y de culpa, así como de haber sido objeto de una agresión, y de que los dos tienen dolorosas heridas que al cicatrizar les dejan los miembros entumecidos: todo ello conduce, con una inquietante plausibilidad, a que inicien un romance carente de afecto y cuyas escenas culminantes se desarrollan siempre dentro de coches. Y entonces aparece en la novela Vaughan, el «ángel de la noche, la pesadilla de las autopistas», cuya indumentaria de cuero hiede a «semen y refrigerante de motor». Es entonces cuando *Crash* dice adiós a lo plausible y lo inquietante y se apodera de sus personajes una obsesión colectiva. Guiados por una «psicopatología benevolente» y una «nueva lógica», todos ellos buscan con afán tener accidentes automovilísticos que les ocasionen dolorosas heridas e incluso les causen la muerte en pleno orgasmo.

Cronenberg tuvo que aceptar esta visión y someterla al literalismo de la película. Y, además, decidió hacerle dar un salto en el tiempo de casi un cuarto de siglo. En mi opinión, los fallos del filme son consecuencia de ese desplazamiento temporal. En 1973 el automóvil aún podía verse como algo erótico, que simbolizaba libertad y poder. En 1996 las asociaciones que provoca van en otro sentido: hacia la trivialidad de los coches compartidos para ir al trabajo o llevar a los niños a la escuela, de la gasolina sin plomo y del asma. Hoy día todo lo que simboliza el coche es un ceñudo estoicismo. Teniendo en cuenta lo fiel que es la película, en esencia, al momento histórico en el que se desarrolla la novela, Cronenberg habría podido respetar los

embellecedores de los coches, los pantalones de pata de elefante, las minifaldas y los peinados que parecían colmenas. La sexualidad de la película parece anterior a la aparición del sida; se diría que su perezosa sensualidad es anterior a la inflación, e incluso las carreteras dan la sensación de ser anteriores a los grandes embotellamientos de tráfico. Es posible que estas elucubraciones parezcan pedestres, pero es que la cultura del automóvil también parece pedestre a medida que se acerca el cambio de milenio.

Por otra parte, provoca una sensación deliciosamente nostálgica, de triunfal regreso al pasado, sentarse en un cine a contemplar algo tan poco usual como una película llena de arte e inteligencia. Cronenberg ha encontrado, hasta cierto punto, el equivalente cinematográfico de la hipnótica mirada de Ballard: la mirada tétrica, ojerosa y extraviada. Al excluir el sentido común (y, por consiguiente, el sentido del humor), la obsesión invita a la comedia a que haga acto de presencia, y *Crash* casi es una película divertida. Por una lógica similar, lo monomaníaco parece mostrar una poca consistencia que resulta intrigante. El final de Cronenberg no es el de Ballard, pero alcanza tonos trágicos a pesar de tanta tristeza y tanta pasividad.

Al revés que la película, la novela permanece indiferente al paso del tiempo, y no ha perdido nada en estos veinticinco años. Es como un caso clínico de choque crónico en el que el paciente se sintiera confusamente a gusto. La prosa sigue siendo el mejor medio para expresar la mirada de la obsesión, no tanto por lo que te es posible decir como por lo que puedes insinuar. Los ritmos de Ballard lo controlan todo: las multitudes, el tiempo que hace y esas esculturas en movimiento que son las autopistas. Sólo en los relatos breves recogidos en *Vermilion Sands* (1973) consiguió alcanzar las mismas cimas de brillante y melodiosa precisión que caracterizan a esta obra.

Independent on Sunday,
noviembre de 1996

ANTHONY BURGESS: NO PARES NUNCA, JACK, NO PARES NUNCA

Abba Abba, de Anthony Burgess

Creo que fue en *Joysprick* (1973) donde Anthony Burgess expuso por primera vez su importante distinción entre los novelistas de la clase A y los de la B. La escritura de los que pertenecen a la primera, al parecer, se integra en lo que podríamos denominar la corriente principal: les interesan el carácter de sus personajes, así como sus motivaciones y sus juicios morales, y el modo como se van mostrando mediante la acción. (¡Sí, santo cielo, sí! La novela de la clase A narra una historia.) El novelista de la clase B, más arrojado y subversivo, por su parte, está *muy* interesado por esas cuestiones, pero también, y casi con la misma intensidad, por otras, como el libre juego del ingenio, las ideas y el lenguaje. (No, la novela de la clase B no tiene necesariamente que narrar una historia.) Parece evidente que, a medida que van evolucionando, los novelistas ambiciosos tienden a ser cada vez más B y menos A. *Retrato de una dama* es muy A, mientras que *Los embajadores* aspira claramente a ser B. *Mary* se resigna a ser A, mientras que *Ada* muestra, orgullosa, que es todo lo contrario. *Retrato del artista adolescente* ya es *bastante* B, y *Finnegans Wake* podría considerarse la novela más B de todas. En *Joysprick* Burgess se describe a sí mismo como un «novelista menor de la clase B». Sin embargo, también se sentía feliz cuando pertenecía a la A. La trilogía malaya y los libros de Enderby tienen mucho de A. *La naranja mecánica* se orienta con claridad hacia B, y su obra más reciente, *MF*, en la que, por ejemplo, el color del protagonista (negro) no se revela hasta la penúltima página, ya no tiene nada de A. *Abba Abba* constituye una equilibrada mezcla de ambas tendencias, y es tan A como B.

¿Se relaciona este último título con esa división de los escritores en dos clases? No veo por qué no, ya que da la sensación de poder referirse a cualquier cosa en la que a uno se le ocurra pensar. Claro que, de manera más específica, hace referencia al esquema rítmico de los cuartetos de los sonetos petrarquescos (la primera parte de la novela, predominantemente A, narra una reunión en Roma en la que participan dos sonetistas: Giuseppe Gioacchino Belli y Keats, que se encuentra ya a las puertas de la muerte; la segunda parte, en la que predomina la tendencia B, consiste en sonetos al estilo petrarquesco,

atribuidos a Belli y supuestamente traducidos por el autor del libro, que permanece en el anonimato). Pero *abba abba* significa más cosas. Por ejemplo, «padre, padre», en arameo. Representa también una especie de confusa exclamación primordial que está en relación tanto con el lenguaje (Keats sueña que Cristo grita esas palabras clavado en la cruz) como con el modo en que lo trasciende la forma poética. Es asimismo, el palíndromo de las iniciales del anónimo autor. Y, además, el nombre de un grupo pop escandinavo. Cabe la posibilidad de que tenga muchas más asociaciones que se me hayan pasado por alto.

Tales especulaciones, y tan jocosos comentarios, corresponden, propiamente, a la parte B de la novela. Hay secciones en ella que, como ocurre cada vez más en las obras de Burgess, parecen separables del cuerpo del libro, como si fueran añadidos destinados a complacer a políglotas y a aficionados a los juegos de palabras. Además, esta segunda parte cuenta con abundantes comentarios de crítica literaria –acerca de la intraducibilidad de la poesía, por ejemplo, o del desprendimiento que debe caracterizar al esfuerzo creador–, introducidos de manera bastante forzada. Los setenta y tantos sonetos de Belli que figuran al final del libro, y que contribuyen en buena parte a darle un tono desenfadado y carente de respetos humanos (uno se pregunta si fueron escritos antes que el resto del volumen), tienen mucha responsabilidad en la adscripción parcial de éste a la clase B, ya que su propósito es aludir a temas tratados antes en el cuerpo principal de la obra. Por ello es una pena que no tengan un poco más de gracia, a pesar de lo mucho que se insiste en la jocundidad de Belli, así como en su irreverencia, entre otras cualidades. Las consonancias, indispensables para animar un poco la monotonía del soneto petrarquesco, son increíblemente pedestres (y, a veces, de lo más ripioso), y el tono de picardía que se les quiere dar vacila de un modo terrible, hasta el punto de que muchos de ellos finalizan con un exabrupto que pretende escandalizar por su descaro y que con más frecuencia de la debida se repite mecánicamente: «... jodidas balas de cañón», «... jodidas gallinas» y «... jodidas espaldas» son las terminaciones del último verso de tres sonetos consecutivos.

Las secciones del texto que corresponden a la clase A presentan retos más familiares. Novelar la vida de un personaje como Keats resulta delicado, y Burgess no sabe evitar caer en algunas trampas de lo más evidente. Hay varias alusiones del tipo película biográfica que casi rozan el ridículo («Mañana partiré hacia el norte [...] Es posible que vea a su amigo Shelley»; «Coleridge dice algo acerca de la voluntad de creer»), algunas expresiones realmente indecorosas («Eso que llaman la Reforma los escindió de la familia europea»; «Se comía al papado crudo para desayunar») y una desagradable e insistente tendencia a refocilarse en lo vulgar y lo soez, que se suponen características

generales de la época («Los coños son las verdades eternas, y el sabor de la sopa del mediodía, y los pedos, y los mocos, y el picor en la espalda que no te puedes rascar porque no llegas»), al igual que a presentar a los escritores, en general, como epigramatistas empedernidos (hay ocasiones en que Keats parece una mezcla de Beatriz y Benedick). Pero el principal reto que presenta el libro es superado, y con creces. El hecho de que la muerte de Keats ya tenga, *de por sí,* un profundo dramatismo no facilita, por cierto, escribir acerca de ella en tono profundamente dramático. Está claro que el riesgo de decir tonterías acecha de modo constante, pero Burgess ha sabido evitarlo dando a su prosa un insólito énfasis. He aquí el último acceso de fiebre hética de Keats:

> Apagar el mundo exterior –los gritos de los niños, los ecos de una canción, los gorjeos de un gorrión, las paredes, y el papel que las cubría, y las sillas, que creían, erróneamente, que le sobrevivirían, y los rayos del sol, que se filtraban por las rendijas de la puerta– no le resultó excesivamente difícil. Le pareció mucho mayor el problema de separarse de su cuerpo: la mano, tan débil, que ya no le servía para nada, el mechón de cabello que le caía sobre los ojos, incluso el cerebro, en el que bullían palabras, pensamientos, imágenes [...] Intentó dejar de respirar, para rendirse a aquellos dioses sin vida, pero su cuerpo, no obstante su debilidad, se rebeló [...]

Hay aquí altibajos, ciertamente, pero de este texto se desprende un sentimiento de sincera elevación, como si el lenguaje intentara encontrar sus propios ritmos con independencia de la orquestación de Burgess, a menudo caótica.

¿Qué escritura es más profunda, la A o la B? Muchos novelistas de la primera clase han hecho cosas extraordinarias con el lenguaje, y no ha sido por casualidad. Burgess se preocupa por su prosa, y la elabora a conciencia. Y, sin embargo, indefectiblemente, todas sus oraciones tienen algo que suena extraño; y da la sensación de que, las más veces, ello no es fruto de la inspiración, ni de las exigencias del contexto, sino de la voluntad. Burgess empieza una oración, inserta en ella una frase y luego la termina como si tal cosa, sin tener siquiera la cortesía de poner una *y*. Además, tiende a dejarse llevar por una exuberante descriptividad, por una prolijidad innecesaria («Siete volvieron [...] a roer un mendrugo del pan del día anterior»; «Belli cogió su sombrero [...] y se lo encasquetó en la negra y abundante cabellera»), las cuales, a menudo, no casan con el estado de ánimo que refleja la escena; y lo mismo ocurre con sus horribles neologismos, muy en la línea de Hopkins, y sus metafóricos «cultismos» tomados de la antigua poesía nórdica y anglosajona. Pero las mejores páginas de la obra demuestran hasta qué punto el material de los novelistas A puede ser vivificado por las preocupaciones de los B. Personalmente, siempre he creído que

forma y contenido son inseparables, y me adhiero al punto de vista de Nabokov de que sólo hay una clase de escritura: la que es fruto del talento. Las novelas A bien escritas siempre serán, además, novelas B. *Abba Abba,* como he dicho, comparte las cualidades de ambas.

New Statesman,
junio de 1977

Poderes terrenales, de Anthony Burgess

Hay dos clases de novelas largas. Las de la primera son novelas cortas que se alargan mucho, y a ella pertenece la mayor parte de la producción de este género, sobre todo, en los Estados Unidos, donde es habitual tener que talar bosques enteros a fin de que los escritores puedan publicar sus obras de espionaje, misterio, aventuras espaciales, crónicas familiares y un largo etcétera. Las novelas largas de la segunda clase, en cambio, lo son por necesidad, a causa de las complejas demandas que plantean tanto a sus autores como a sus lectores.

Poderes terrenales es una novela larga de la segunda clase, lo cual la hace doblemente notable. En la Gran Bretaña la novela larga se perdió irreparablemente, al igual que muchas otras cosas, como consecuencia de la Primera Guerra Mundial; aunque Anthony Burgess pertenece a la cultura británica, es expatriado por naturaleza y siempre ha llevado una vida nómada, lejos de esa Inglaterra a la que desdeña, si bien no por las razones habituales (es decir, sexuales y fiscales), sino porque ve en ella una mediocridad artística que no ofrece el marco adecuado a su talento literario. Se ha convertido en un intérprete subversivo de las convenciones de la ficción, y su evolución se ha visto favorecida por las amplias y laxas influencias europeas. *Poderes te - rrenales* también está en deuda, en cierta medida, con el vigor neovictoriano de la novela estadounidense moderna: tiene, por ejemplo, la desmedida ambición de *War and Remembrance*, de Herman Wouk (en la que, por cierto, se nota el influjo de Proust y Tolstói) y está impregnada del agudo ingenio que muestran, página tras página, *Herzog, El legado de Humboldt* y *Augie March,* de Saul Bellow.

Con todo, a pesar de sus seiscientas páginas, el desarrollo de la trama argumental del libro provoca una sensación de apelotonamiento, pues está llena a rebosar de maníaca erudición, juegos de palabras que «repiten», como el ajo, y chistes omnilingües. El narrador de *Poderes terrenales* es Kenneth Toomey, de ochenta y un

años, homosexual, católico y novelista de tres al cuarto. En el transcurso de esta novela, peripatética y con numerosísimos personajes, que mezcla lo real con una historia personalizada del siglo XX (de un modo más sincero e íntimo que *Ragtime,* de E. L. Doctorow, o *Travesties,* de Tom Stoppard), Toomey visita París, Roma, Nueva York, Los Ángeles, Malta, Mónaco, Malasia, Berlín, Barcelona y Argel, y, como no podía ser de otro modo, se mete con escritores que parecen los dobles de Hemingway y Hesse, Jim Joyce, Morgan Forster, Ruddy Kipling, Tom Eliot, Willie Maugham y Plum Wodehouse. En una escena característica del libro, el joven Toomey es seducido por George Russell (escritor que utilizó el seudónimo «A. E.») el mismo día en que éste, según Joyce, tenía que representar su papel en *Ulises*.

A medida que Toomey va desgranando su autobiografía, no podemos menos que admirarnos de lo horribles que son las cosas que le ocurren –o que, por lo menos, suceden lo bastante cerca de él para afectarlo–: su cuñado es convertido en un colador por una banda de gánsteres de Chicago; su mejor amigo muere de consunción a causa de la maldición de un mago malayo; su sobrino es víctima de una matanza al estilo de la de Jonestown. Toomey experimenta en su carne los complicados rigores de la naturaleza, es víctima de las histerias colectivas de las diversas naciones de las que es huésped (la censura, la ley seca, la subida al poder de Mussolini), recorre, a pesar de que le tiemblan las piernas, el recién liberado campo de concentración de Buchenwald («¿Cómo era aquel olor? Demasiado humano [...] era mi propio olor, el de la humanidad entera...»). La ironía moral, o teológica –o teodicea– fundamental (la de que la intervención divina salva la vida del futuro fundador de una secta que, además, se convertirá en asesino en masa) es dura y feroz; constituye la clase de reto que el literato católico gusta de lanzar al mundo, como si quisiera atestiguar el perverso machismo de su fe. Graham Greene lo hizo en *Brighton, parque de atracciones,* y Evelyn Waugh en *Un puñado de polvo;* pero Burgess es más vehemente que ellos.

Para acabarlo de arreglar, Toomey es homosexual, lo cual considera pecaminoso y, además, una trampa injusta, por lo que tiene de negación de su libre albedrío. A Toomey, por así decirlo, no le gusta lo que lo atrae, y está resentido con Dios por ello. Varios de sus amantes, malhablados y que le roban todo lo que pueden, ofenderán, sin duda, a amplios sectores de la ortodoxia homosexual. Acostumbrado a las persecuciones policiales por su condición, Toomey vive para ver un matrimonio homosexual oficiado por un arzobispo; pero, con todo, no parece poner grandes esperanzas en las uniones entre dos hombres. (Después de todo, como dice el reverendo Jerry Falwell, líder de la Mayoría Moral, «Dios creó a Adán y Eva en el paraíso terrenal, no a Adán y un efebo»). Su única aventura sentimental feliz es enteramente

platónica, y las fuerzas del mal se encargan de que acabe muy pronto. «La única salida de la homosexualidad es el incesto», le dice Havelock Ellis a Toomey. Es lógico, pues, que la relación de éste con su hermana Hortense, erótica, pero casta, sea el único vínculo que sobrevive a la novela.

¿Es posible tener fe en algo en un mundo determinista, como el de Toomey? Burgess considera que la creación artística es el único acto divino del hombre, lo cual resulta muy adecuado en un libro cuyos temas gemelos son el arte y el mal. Toomey, por descontado, pertenece, en cuanto artista, a la clase más estéril –es pretencioso, y tan inocente, que da lástima–, y Burgess se lo pasa en grande narrando sus paródicos esfuerzos por llegar a ser alguien: vigorosos poemas épicos, libretos de óperas condenadas al fracaso, letras pegadizas para canciones de música ratonera, una sentimentaloide recreación, en plan homosexual, del mito de la creación, e incluso una obra teológica acerca de la naturaleza del mal (escrita con la secreta colaboración de su pariente Carlo Campanati, un alto funcionario vaticano que, andando el tiempo, «hace» a un papa). Cuando Toomey inicia el proceso creador, se siente lleno de una confianza divina, pero, a medida que su obra va tomando forma, es cada vez más incapaz de llevarla a buen puerto a causa de las contingencias y los compromisos terrenos que modifican su prístino sueño. Lo que se quería nítido y radicalmente innovador acaba por volverse confuso y familiar.

Con todo, en cierto sentido, *Poderes terrenales* es una obra que pertenece tanto a Toomey como a Burgess. Constituye un logro considerable por la amplitud y la complejidad de su propósito y el esfuerzo maravillosamente sostenido con el que se lleva a cabo, y está llena de melancólica benevolencia por el mundo errante que recrea. Es inevitable que, como género literario, la novela larga tenga fallos y no acabe de lograr del todo lo que se propone, y este libro muestra numerosos puntos débiles, más o menos ocultos por su bulliciosa superficie verbal. Pero, a pesar de sus limitaciones humanas, muestra que su autor ha llegado a la cúspide de sus propios poderes terrenales.

New York Times Book Review,
diciembre de 1980

El pequeño Wilson y el gran Dios: primera parte de las confesiones de Anthony Burgess

Poca gente lo sabe, pero Anthony Burgess no sólo colabora de

manera habitual en todos los periódicos y revistas conocidos, sino que también lo hace en todos los desconocidos. Abre una publicación trimestral húngara o un diario portugués, y seguro que encontrarás un artículo de Burgess acerca del goulash o las pruebas de conducción del nuevo Fiat 500. «Suspendidos, como estamos, entre dos eternidades de ociosidad, no tenemos excusa para permanecer ociosos ahora.» Incluso hoy día, a los setenta años, y mientras sigue publicando libro tras libro, se pasa la mitad del tiempo componiendo música. Y asegura, además, que se encarga de todas las tareas domésticas.

El primer volumen de su autobiografía tiene cuatrocientas cincuenta páginas. Por ello, cabría esperar que sólo comprendiera los cinco primeros años de vida de su autor. Pero no es así. De hecho, lo seguimos hasta los inicios de la mediana edad, cuando su carrera literaria empezaba a adquirir considerable impulso. Desde entonces ha publicado más de cincuenta libros. Se llama, en realidad, Jack Wilson. Anthony Burgess es un *nom de plume;* probablemente, uno de los muchos que ha usado.

Empezamos a comprender de qué va la cosa cuando Burgess nos revela que leyó por primera vez el *Quijote* a los diez años: «Lo he leído cuatro veces, la segunda en español.» Por lo que a becas se refiere, «las conseguí todas». A los once años publicó un dibujo en el *Manchester Guardian* y un ensayo en el suplemento infantil del *Daily Express*. Pero esas probaturas artísticas y literarias, así como su pasión por la química y la escena, eran meros escarceos con los que intentaba encontrar el camino más adecuado para demostrar su genialidad. A los trece años «decidí que sería un gran compositor». Aunque le gustaban las «tonalidades naturales» de Handel y las primeras obras de Beethoven, «más bien despreciaba aquellas armonías diatónicas por lo predecibles que eran». *Su* música «sería “moderna”, como la de Schönberg o Stravinsky».

Y aquel modernista de trece años también iba adelantado para su edad en lo que a lecturas se refiere, pues se enfrentaba sin pestañear a Ibsen y Schopenhauer:

> Conocía, además, la leyenda fáustica, gracias a Gounod y Busoni, y era capaz de leer el alfabeto cirílico, por haber estudiado [...] la partitura original de *La consagración de la primavera* [...] En mis redacciones escolares hablaba de la limpidez mozartiana de la prosa de Addison o la impetuosidad wagneriana de la de Thomas de Quincey, y esas comparaciones siempre eran cuestionadas por el profesor y provocaban las burlas de mis compañeros de clase.

¿Sólo las burlas? Lo sorprendente es que no lo lincharan.

Pero la desconcertante precocidad del pequeño Jack tiene, como contraste, un trasfondo de profundo terror y no menos profundo aislamiento. A principios de 1919 el señor Wilson, que aún no había

sido licenciado del ejército, llegó a su casa, en Earisbrook Street, Manchester, con un permiso de quince días, y se encontró con que su hijo, que apenas tenía dos años, se gorjeaba en la cuna en la misma habitación en que yacían muertas su esposa y su hija.

> La epidemia de gripe española se había cebado en Harpurbey. No cabía duda de la existencia de Dios: sólo al Ser Supremo se le podía ocurrir tan brillante colofón para cuatro años de sufrimientos y devastación sin precedentes.

Jack creció «débil y enclenque, porque careció de los cuidados de una verdadera madre», «su familia unas veces lo ignoraba y otras lo agobiaba», «siempre volvía solo a casa» de la escuela, «era poco más que un animal doméstico», tenía una madrastra distante y «un borracho que casi nunca estaba en casa que me hacía llamarlo padre». Burgess asegura «no guardar rencor» y «no sentir autocompasión», pero sus palabras traslucen una comprensible amargura. Es posible que su crisis fundamental llegara a edad muy temprana, con una serie de pesadillas que nadie trató de comprender o de calmar adecuadamente. «Tras toda aquella sucesión de situaciones dolorosas, ¿qué importancia podían tener unas meras pesadillas infantiles?»

Así pues, pocas demostraciones de cariño recibió durante su niñez, lo cual no impidió que rebosara de anárquica vida. El Manchester de los años veinte parece más exótico que la Malasia o el Brunéi de los cincuenta (donde termina el libro). Es el mundo del Jarabe Calmante de la Señora Winslow y de «un tabaco llamado "pompis de recién nacido", por su suavidad»; un mundo en el que los almuerzos constaban de cinco platos, una botella de Médoc valía diez peniques, había noviazgos que duraban cuarenta años y el incesto, la violación y el asesinato eran moneda corriente.

Durante sus años de formación Jack Wilson no paraba de preguntarse a qué podría dedicar su increíble inteligencia, así como sus no menos increíbles energía y voluntad. Es habitual que emprenda grandes proyectos autodidactas aprovechando los jirones de tiempo libre que le deja la vida cotidiana. Mientras sirve en el ejército, como soldado raso, riñe en más de una ocasión con matones y bestias, pero, no obstante, no le pegaron ninguna paliza, quizá porque «todo el mundo creía que el ejemplar de *Finnegans Wake* que tenía debajo de la almohada era un libro de claves». «Un domingo, en los momentos en que me cansaba de leer *Fiesta,* de Hemingway, en alemán, le puse música a un poema de Lorca...» El lector se siente identificado con sus malhumorados compañeros de armas mientras Burgess prosigue imperturbable esta narración, en la que alardea, como aquel que no quiere la cosa, de su omnisciencia, se ríe despreocupadamente de todo y de todos por lo bajini y deja sin palabras a sus contrincantes gracias a su agudeza verbal. Incluso las peleas a puñetazos (que uno supone

habituales en el ejército británico) lo «aburren», ya que le roban tiempo a su mente para dedicarse a cosas más elevadas. Esta autobiografía pertenece a la escuela de no dejarse ningún recuerdo en el tintero. La guerra de Burgess no debió de ser demasiado dura, pero sí increíblemente larga.

Si sólo se hubiera dedicado al trabajo, sin ningún momento de diversión, Jack habría sido un hombre muy aburrido. Pero también sabía pasárselo intensamente bien: bebía como un cosaco, fumaba «ochenta pitillos al día» y era, por lo que explica, un conquistador de tomo y lomo. En esta última actividad contó con la ayuda de un comportamiento señorial hacia sus fámulas, de la tradicional generosidad femenina en tiempo de guerra y de una primera esposa que defendía el amor libre y lo practicaba. A todo lo cual añadía un truquillo para retrasar el orgasmo de un rebuscamiento muy propio de él: «... consistía en recitar a Milton mentalmente: "Sentado en el elevado trono de la realeza [...]" *(El paraíso perdido,* libro segundo).»

A primera vista, parece dudoso relacionar la capacidad amatoria de Burgess con su talento literario; sin embargo, parece que ambas cosas están íntimamente unidas. Cuando va a enseñar a «la Eton de Oriente», compara afanosamente la habilidad de las chinas en la cama con la de las malayas. Pero su insaciabilidad, en este aspecto como en todos, es un intento de síntesis, una topología. Sus mujeres son para él diccionarios de cabecera. Y en los intervalos entre sus aventuras amorosas componía su *Sinfoni Melayu* («que intentaba combinar los distintos elementos musicales del país en un lenguaje sintético basado en los timbales y los xilofones indígenas») o traducía a Eliot al malayo *(«Bulan April ia-lah bulan yang dzalim sa-kali»).* Es cierto que, a veces, Burgess se pavonea de un modo que resulta exasperante, pero lo único realmente presuntuoso de este libro es su subtítulo («O la primera parte de las confesiones de Anthony Burgess»), que constituye una especie de particular homenaje a Rousseau. Aunque esto puede tolerarse, e incluso aceptarse, considerando que es un acto necesario para ennoblecerla, ahora que la autobiografía, como género literario, se ha convertido en poco más que una aportación a los fondos de pensiones de políticos y artistas.

Pero el mayor proyecto de Jack Wilson resultó ser Anthony Burgess. Como todos los escritores, tuvo que sistematizarse una personalidad; tenía que crear algo positivo a partir de todos aquellos defectos suyos que era el primero en reconocer (frialdad, vulgaridad, apetitos primarios) y de sus evidentes y superabundantes dotes naturales. El hombre que surge de todo ello es un compuesto que se mantiene unido gracias a su energía, a su «energía potencial», como dicen los físicos. Siempre ha tenido mala vista («En cierta ocasión entré en un banco, en Stratford-on-Avon, y pedí una copa»), su comprensión de la realidad

newtoniana es limitada («a veces me es imposible andar, y tengo que dejarme caer en un banco»), y una serie de temores espirituales lo han acosado durante toda su vida. Pero ha construido muchas mansiones con su particular castillo de naipes:

> Hasta que muera me atormentarán el miedo a la oscuridad de caja de cartón del ataúd y el terror a los espacios abiertos. He tratado de encontrar las libres limitaciones de mi mente y un mundo que pudiera construir mediante un lápiz. He cambiado muy poco desde 1925.

Observer,
febrero de 1987

EL FENÓMENO D. M. THOMAS

Ararat, de D. M. Thomas

Su historia parecía la del éxito perfecto, y aún lo sigue pareciendo, en muchos aspectos. Sólo que ahora ha adquirido el sereno resplandor de un cuento de hadas. D. M. Thomas no había obtenido el menor reconocimiento como novelista, y como poeta su producción era regular, aunque nada excepcional, y no parecía preocuparle demasiado que tuviera éxito o no. Natural de Cornualles (hecho que confiere carácter, al igual que, por ejemplo, el de haber nacido en una región montañosa donde sea costumbre cantar baladas, aunque, en su caso, con una serie de connotaciones célticas y mesiánicas), vivía exiliado en la humilde Hereford, en los marjales ingleses, donde enseñaba en una escuela normal de escaso renombre. Su más reciente novela, un breve volumen titulado *El hotel blanco,* había pasado como de puntillas por las páginas de crítica literaria de la prensa londinense, y su volumen de ventas alcanzó los habituales quinientos ejemplares. Su editor estadounidense parecía haber puesto bastantes esperanzas en aquel libro. A lo mejor le sería posible a Thomas comprarse una máquina de escribir nueva, o llevar a su familia a pasar un fin de semana a la isla de Anglesey.

El resto ya lo sabemos. Los críticos estadounidenses adoptaron un tono unánime de llorosa e inconsolable gratitud, y el libro empezó a venderse como rosquillas. Cuando su agente le telefoneó a Hereford para comunicarle la cifra de ventas de la edición de bolsillo, Thomas era aún tan pobre que tuvo que celebrarlo descorchando una botella de jerez para cocinar. En Inglaterra hubo críticos que, avergonzados, decidieron releer el libro. *El hotel blanco* se convirtió en éxito de ventas en el país natal del córnico. Quedó segundo en las votaciones para el Premio Booker. En un gesto lleno de encanto, se ausentó sin permiso de su puesto de trabajo para recibir el homenaje de una universidad estadounidense. En las columnas de chismorreos su nombre se relacionó –de modo erróneo, aunque ello no impidió que la noticia provocara cierta sensación– con el de la popular novelista, y revisora oficial del *Oxford Companion to English Literature,* Margaret Drabble... Tal vez todo eso no parezca nada del otro mundo, pero, para un británico, son cosas que cuentan mucho.

Y todo el mundo se sentía satisfecho; o «sinceramente» satisfecho,

como se suele decir. Thomas trabajaba en un campo tan poco poblado (no el que rodea a Hereford, sino el género literario del surrealismo sexual), que ni siquiera los demás escritores que lo compartían con él se sintieron excesivamente preocupados. Además, podían consolarse pensando que el éxito transatlántico de *El hotel blanco* era consecuencia de circunstancias propias de los Estados Unidos. En un país tan obsesionado por el Holocausto que hasta un culebrón convencional y de argumento rematadamente previsible como *La decisión de Sophie*, de William Styron (verdadera antología de tópicos elegantemente escritos), gozó de universal aclamación, la novela aquí reseñada tenía por fuerza que ser bien recibida. Styron ofrecía sexo y la solución final, y Thomas, además de esas dos cosas, psicoanálisis; es decir, la trilogía completa de las obsesiones nacionales estadounidenses. Con todo, y en último lugar, aunque no por ello menos importante, la novela del córnico también es interesante; quizá haya sido sobrevalorada, pero no por ello deja de ser innovadora e imaginativa, algo poco común en su género.

Las consecuencias del repentino éxito del libro, que siempre parecen seguir una misma pauta, en este caso resultaron real mente sorprendentes. Lectores vigilantes descubrieron que la descripción de la matanza de Babi Yar que hace *El hotel blanco* es una laboriosa transcripción literal de *Babi Yar*, de Anatoli Kuznetsov. Pero hay que reconocer que en la página de los copyright se reconoce «la utilización de material» de Kuznetsov, y, en su apología, Thomas hizo hincapié, persuasivamente, en la necesidad de la voz impersonal de la historia, del testimonio, en aquel preciso instante de su novela. Acusaciones análogas se lanzaron entonces contra *El jinete de bronce,* sus traducciones en verso de Pushkin. En esta ocasión, la respuesta de Thomas fue rápida y contundente: lo negó en redondo. Lo que había tomado de *Babi Yar*, sin embargo, siguió constituyendo una anomalía. No era un caso de plagio, pero resultaba evidente que se trataba de un caso de algo. Varios reseñadores que se tomaron la molestia de verificar los momentos más conmovedores e impactantes de la novela («Salí al jardín; me había quedado mudo», por ejemplo), descubrieron que tenían un asombroso parecido con *Babi Yar*. Parece un argumento irrebatible que las escenas culminantes de la obra, y por ello las mejores, no fueron escritas por Thomas.

En el mundo editorial el éxito desencadena un proceso centrífugo: la fama que adquiere un libro suele transmitirse a otros. Por irónico que parezca, la popularidad de *El hotel blanco* hizo que se reimprimiera *Babi Yar*. También provocó la reimpresión –recientemente, y en Inglaterra– de *Birthstone*, que, durante mucho tiempo, había sido la segunda novela de Thomas. He aquí una muestra de que esto sí que resulta verdaderamente irónico:

> No sabía qué me escandalizaba más: la violación, el sadismo, la cleptomanía o el exhibicionismo. ¡Como si la acusación de terrorismo no fuera suficiente! Podía comparecer ante el tribunal acusado de hurto y comportamiento inmoral. Me veía sangrando, tendido en un catre cubierto por un hule, mientras dos policías me interrogaban.

Birthstone tiene muchas cosas en común con *El hotel blanco*; entre otras, que, a menudo, su prosa se vuelve insípida y monótona, como de libro para niños. También comparten la presencia de andróginos, las perturbaciones atmosféricas y la escatología freudiana, así como sueños, poemas y un erotismo onmipresente. Se trata de un erotismo del que parece no haber escapatoria. Es semejante a la pornografía en el sentido de que va siempre en aumento, con nuevas mutaciones y perversiones. Pero no se parece a la pornografía porque sus temas son ásperamente antieróticos –excepto, quizá, para lectores que tengan gustos muy especializados–: la ropa de goma, los enemas, la gerontofilia y una actitud de denuncia hacia los pantys. La lectura de *Birthstone* provoca una sensación embarazosa; además de sentirse avergonzado, el lector se pregunta si los efectos que trata de conseguir el autor –nada claros, facilones, risibles, triviales– son fruto del cálculo o de un innato e increíble mal gusto. *La flautista*, la primera novela de Thomas, tal vez pudiera aclararnos las cosas; sin duda, convendría que también tuviera una vampírica resurrección.

Nada tiene de extraño, pues, que uno abra *Ararat* lleno de desconfianza. Y allí encuentra evidentes indicios de que el autor también se siente inquieto. El texto va precedido por media página de agradecimientos y rechazos de responsabilidades: «... es invención del autor [...] traducido por el autor [...] tomado del poeta armenio Nareg [...] fuente principal [...] hechos reales». Nos enfrentamos al prólogo y a la prosa decadente y huidiza con la que se inicia: «Serguéi Rozanov había hecho un viaje innecesario de Moscú a Gorky, simplemente, para acostarse con una ciega.» En la tercera página, un breve párrafo contiene, si no me he equivocado al contar, cinco exuberantes clichés: «apurar hasta las amargas heces», «el sueño que todo lo borra», «el torrencial aguacero azotaba la ventana», «los desnudos árboles del otoño», «gozar al máximo de todos los instantes». Seguimos adelante como si nos arrastráramos. El poeta Rozanov se acuesta con la ciega. «Olga hacía el amor de un modo acrobático, pero sin delicadeza.» Olga le pide a Rozanov que le cuente una historia. Empieza la primera parte, «Noche». «¿Por qué estás tan obsesionado por el sexo?», le pregunta una médica a Surkov, otro poeta. El lector es todo oídos, por así decirlo. Pero la pregunta queda sin responder. Hacen el amor. Hay un nuevo ataque contra los pantys, un lamento del tipo *ubi sunt* por las medias y los ligueros. Siguiendo los consejos de la médica, Surkov emprende un crucero oceánico. Hace el amor con una gimnasta virgen.

Uno de los pasajeros, un individuo extraño llamado Finn (soberbia creación cómico-siniestra), resulta ser un criminal de guerra responsable de numerosas muertes. Al cabo de unas pocas páginas nos encontramos con el genocidio de los armenios, la matanza de Babi Yar, el exterminio de los gitanos, la purga de los kulaks, el Archipiélago Gulag, Yezhov, Beria, Stalin y Hitler. He aquí el mundo de Thomas: poemas, sueños, un ambiente tremendamente recargado y lleno de erotismo; sexo y violencia, pero a escala cósmica.

Y el libro prosigue con el mismo talante; y resulta, según las circunstancias, fascinante, repelente, gracioso, serio, ingenioso o superficial. *Ararat* es una novela de cinco poetas, de Pushkin a Yevtushenko. Y es una novela sobre la esencia de lo ruso. Es una serie de improvisaciones sobre el tema de la improvisación; incluso la manera como ha sido escrita, frase tras frase, es fruto de la improvisación, al igual que lo son todos los sueños, todas las fantasías. A menudo Thomas es capaz de prolongar, recreándose en ella, alguna escena de alegre intrascendencia, caracterizada, por así decirlo, por su independencia de las leyes de la gravedad, por una embriagadora libertad respecto del mundo de las causas y los efectos. Durante esos momentos nos invade un intenso placer mientras nos dejamos llevar, perezosamente, por ese caprichoso fantasista, cuyo único imperativo es sorprendernos.

Thomas utiliza el cliché de modo tan insistente, y tan alejado de su poesía y su discursiva prosa, que, sin duda, su propósito es conseguir, sin demostrar buscarlo, algo muy sutil: una transparencia como la de Tolstói, tal vez, o una pureza como la de Pushkin. Chéjov y Nabokov también emplearon el cliché, en particular, en sus monólogos interiores, para sugerir lo limitadas por toda clase de constreñimientos que estaban las vidas de sus personajes. En Solzhenitzin el cliché manifiesta un saludable estoicismo. D. M. Thomas, profundamente ruso en muchas de sus predilecciones –por todo aquello que resulta «extraño», por las delicias de la decadencia y la vulgaridad, por las alienaciones del hombre «superfluo»–, persigue, claramente, una rebuscada simplicidad. Pero el estilismo tiene sus peligros. Véanse, si no, sus convencionales descripciones de la belleza femenina:

> … los dorados rizos de su cabello, sus llenos labios, su voluptuosa figura, sus brillantes ojos […] su rostro, de altos pómulos, era un óvalo perfecto. Sus negros ojos lanzaban miradas provocativas […] Sus rojos labios –llenos y exquisitamente curvados– invitaban a besarlos […] Sus pechos sobresalían, turgentes, por el amplio escote del blanco vestido que llevaba […]

Al leer esto, uno teme que el escritor esté a punto de caerse de bruces sobre el teclado de la máquina de escribir; lo único que evocan semejantes imágenes es una imaginación exhausta. De modo similar,

buena parte de los poemas incorporados a la narración son tan «libres», que incluso ellos se escandalizan por sus violentas cesuras: «Mientras te revuelves / en la cama, inquieta, / me instas / a no fumar tanto, / porque recuerdas / a alguien querido / que murió / de cáncer de pulmón [...]» Durante largos fragmentos Thomas parece chapotear en la ciénaga de los estereotipos, incapaz de salir de ella. En otros lugares consigue una desconcertante ingravidez, muy a tono con la luz opaca que ilumina esta confusa novela.

Es posible que *Ararat* tenga el mismo éxito, aunque no idéntico *succès,* que *El hotel blanco*. Desde luego, ese éxito será claramente desmesurado, pero no creo que Thomas se deje deslumbrar por su irrealidad. (Para empezar, tendrá que hacer frente a algo muy real: la controversia que, sin duda, suscitará la versión de *Noches egipcias,* de Pushkin, que incorpora a su obra; asegura que es propia, pero reproduce, palabra por palabra, fragmentos de la traducción de Gillon R. Aitken.) No obstante su reputación de urraca, Thomas es un original; que yo sepa, el único novelista al que remotamente se parece es el subestimado J. G. Ballard. Aunque éste es más estilista que aquél, su prosa tiene la misma fragilidad cristalina y el mismo brillo vítreo, y la misma tendencia a la extravagancia y el exceso. El elogio más generoso que podría hacerse de los logros de Thomas, sería considerarlo el primer escritor capaz de trasladar el mundo del poeta (con todos sus elementos caóticos, oscuros y fugitivos) al terreno, más accesible, de la novela. Hoy día casi todos los grandes éxitos literarios muestran tendencias democratizadoras. Los conversos son honrados y halagados por su invitación al panteón; aunque, en el caso de Thomas, es más apropiado que lo sea por su llamamiento al pandemónium.

Atlantic Monthly,
abril de 1983

Del canon

LAS BELLAS ENFERMEDADES DE COLERIDGE

Coleridge: Poet and Revolutionary, 1772-1804, de John Cornwell

Hay diversas razones por las que la biografía crítica puede considerarse un género muerto. El principal objetivo de la crítica, en la actualidad, es proporcionar estímulo intelectual, mientras que el de la biografía (o, al menos, eso opina este reseñador) es divertir a quienes pasan de los sesenta años. Conocer la vida de un escritor puede ayudar a comprender mejor ciertos aspectos de su obra, pero no hay que ser estructuralista para ver lo arriesgado de estudiarlas a la vez. ¿Qué actitud adopta el biógrafo crítico de un poeta ante sus poemas? Pues es indulgente, no sin cierto dejo de superioridad, con los de juventud, y tiende a tirarle de las orejas al autor por ser «efusivo», mostrar «influencias», etcétera. Alaba los que vienen a continuación, en los cuales ve, complacido, «evidentes muestras de progreso», aunque aún tiene un par de cosillas que decirle acerca del «control» y la «autodisciplina». Aplaude luego su primera obra «madura» o «importante», y, por lo que hace al resto, el biógrafo se conforma con plantar sus pies tan firmemente sobre los hechos de la vida del poeta, que sería capaz de levantar su obra mediante una palanca biográfica: este poema «refleja» esos acontecimientos, este otro «manifiesta» aquellas tensiones, y la obra se convierte en una adocenada sucesión de frases efusivas acerca de la vida del poeta. No sé de ningún biógrafo capaz de vestir a la poesía con nuevos ropajes, por lo que tal vez deberían dejarla sola y explicarnos, simplemente, dónde encontraremos una genuina crítica literaria.

Dentro de las cuatrocientas páginas de la biografía crítica de Coleridge que ha escrito John Cornwell hay otra, de unas doscientas páginas, que no tiene nada de crítica e intenta, aunque sin esforzarse demasiado, en salir a la superficie. Al contrario que sus predecesores, el señor Cornwell contempla la vida de Coleridge (hasta 1804) con paciencia y simpatía, cualidades muy necesarias si uno piensa en lo llenos de falsas ilusiones y credulidad de que están llenos los primeros años del poeta inglés. Huyó de Cambridge y se alistó, con un ridículo pseudónimo (que el señor Cornwell, siguiendo una inveterada tradición de las biografías de Coleridge, transcribe erróneamente: véase la edición de Grigg de las *Letters,* I, 66), en un escuadrón de dragones, de donde fue licenciado, muy comprensiblemente, por

enajenación mental. Vagó por Inglaterra haciéndose pasar por revolucionario, burlándose de la «prudencia mundana» y sa bleando a sus amigos. Abandonó el proyecto de la «pantisocracia» (según el cual doce matrimonios llevarían una vida dedicada a las actividades intelectuales, que sustentarían practicando una agricultura de subsistencia, en Pensilvania) cuando su amigo Southey, que le había hecho embarcarse en él, propuso que se llevaran consigo a sus sirvientes, pero más tarde trató de revivirlo, esta vez en una plantación en las Indias Occidentales y utilizando mano de obra negra. Se hizo cargo, como párroco, de la iglesia unitaria de Shrewsbury un sábado de enero de 1798, y renunció a él al miércoles siguiente, tras haber cobrado de sus patronos los emolumentos inherentes al beneficio con el que estaba dotada. Ridiculizó a Southey por considerar la posibilidad de solicitar un puesto de funcionario, y el libro termina cuando él parte rumbo a Malta para ser secretario del gobernador. A pesar de su evidente falta de plan y de su poco rigor académico, esta parte del libro del señor Cornwell sale airosa de su cometido; el desgraciado matrimonio de Coleridge, en particular, así como su adicción al opio y sus enfermedades, son descritos con gran lucidez y aporte de datos.

Pero ¿cuál es la misión del resto del libro, según el señor Cornwell? Expone ese amorfo leviatán que es lo que se conoce afectuosamente como «pensamiento de Coleridge» de un modo que sólo logrará aburrir y confundir al lector que no esté bien informado; y, lo que es mucho más serio, pasa una y otra vez de sus escritos discursivos a los creativos, y viceversa, como si hubiera entre ellos una relación de equilibrio digna de absoluta confianza. «Puede ser disparatada desde el punto de vista filosófico», dijo Coleridge de una teoría de Fénelon, «pero es perfectamente inteligible desde el poético.» «Considerad la poesía como algo autónomo», dijo Coleridge; «no vayáis más allá de ella tratando de comprenderla por medio de *alguna otra cosa* que os parezca análoga.» El señor Cornwell cita estas dos frases con evidente aprobación, pero, al parecer, sin advertir que ése es, precisamente, su método. Nada tiene de sorprendente, pues, que, cuando se enfrenta a los tres poemas que, claramente, no admiten el recurso a lo biográfico o lo filosófico, toda la estructura que ha montado se cuartee. De «Christabel» ni siquiera habla. *El viejo marinero* es despachado con una sarta de lugares comunes, aunque dedica un trabajoso análisis a sus ritmos y sus sonidos vocálicos. Y «Kubla Khan» es reinterpretado con tan poco interés, que el biógrafo se ve obligado a concluir que «una de las muchas cosas que se podrían decir de “Kubla Khan” es que parece expresar, de manera metafórica, la profunda preocupación que sentía Coleridge por la tensión entre los contrarios y su conciliación». Una oferta: cincuenta peniques por cada poema de Coleridge (o de

cualquier otro poeta) del que *no* se pueda decir eso. Es posible que el señor Cornwell tenga algo interesante que aportar sobre la versificación, pero las exigencias de la biografía convencional le atan las manos en ese punto.

El libro tal vez habría sido más coherente si se hubiera atenido al subtítulo que figura en la cubierta: «El temprano declinar de las facultades poéticas de Coleridge es uno de los episodios más conmovedores de la historia de la literatura.» Pero esta cuestión sólo le merece unos párrafos, y se dan para explicarla las razones usuales: la excesiva dispersión intelectual de Coleridge, su desgraciada vida doméstica, el haber sido eclipsado por Wordsworth, el opio, la enfermedad, la ansiedad. Acerca de este último punto, el señor Cornwell dice que «sabía muy bien que sólo librándose de la ansiedad habría podido dar todo aquello de lo que era capaz». Y con ello demuestra una falta absoluta de empatía. De no haber sido por aquella ansiedad, Coleridge no habría tenido nada más: el círculo vicioso de las enfermedades psicosomáticas, «un profundo conocimiento de sí mismo, acompañado por una no menos profunda autocomplacencia intelectual», una hipocondría que iba pareja con una asombrosa dejadez y, en sus poemas, el miedo apocalíptico e infundado de *El viejo marinero,* «Pains of Sleep» y «The Wanderings of Cain». Quien mejor expuso esta paradoja (si bien de modo indirecto) fue el propio Coleridge:

> Tengo la teoría de que la virtud y el genio son enfermedades de carácter hipocondríaco y escrofuloso [...] análogas a esas hermosas plagas que colorean como el jaspe a ciertos árboles.

Veamos cómo trató de curarse Coleridge los genitales cuando se vieron afectados por un quiste. En vez de acudir a un médico, se aplicó «fumigaciones de vinagre», «sal amoniacal disuelta en agraz», «tres sanguijuelas», «fomentos calientes» y cataplasmas de «trigo molido y mezclado con una fuerte solución de plomo». ¿Qué consiguió con ello? Cinco «úlceras muy enconadas». Coleridge era de esas personas que siempre se las arreglan para empeorar su situación.

Por regla general, sus biógrafos lo tratan mal, y, tras el reciente ataque a su obra por parte de Norman Fruman *(Cole - ridge, the Damaged Archangel),* parecía estar a punto para ser objeto de una de esas ominosas (e inútiles) «reevaluaciones». Pero el ensayo, lleno de comprensión, con el que encabeza William Empson la selección que él y David Pirie hicieron de sus obras debería devolver la estabilidad al siempre mudable mundillo de la crítica. Y ahora tenemos una visión de su vida que, aunque es incapaz de despertar el entusiasmo, por lo menos muestra simpatía por él. ¿Vale la pena preguntarse si sobrevivirá mucho, o poco, de su obra? Su filosofía tuvo cierta

influencia, sobre todo, en los Estados Unidos. Su crítica literaria no nos dice nada que no sepamos (su famosa distinción entre fantasía e imaginación, por ejemplo, no es más que una de tantas maneras de autorizarnos a distinguir oficialmente lo excelente de lo que no lo es tanto). Y, en cuanto a su poesía, ¿qué queda de ella? Los «Conversation Poems» tienen un valor relativo; hay algunos éxitos incidentales, ya mencionados; «Dejection: A Letter» es demasiado personal y «Dejection: An Ode» demasiado formal para compensar un estudio detallado. Sólo quedan los tres obvios, y, en cambio, escritores con más poemas buenos siguen siendo considerados decididamente menores. Quizás el estatus de Coleridge no se vea amenazado por esas comparaciones, ni por cualesquiera otras, a causa de la edad a la que entramos en contacto con él. Si Keats es el poeta de la adolescencia, Coleridge lo es de la infancia; su mundo de caminos solitarios, ojos de mirada brillante y amantes poseídos por el Diablo se implanta en la mente demasiado temprano para que la edad adulta pueda expulsarlo de ella.

New Statesman,
marzo de 1973

Coleridge's Verse: A Selection, edición de William Empson y David Pirie*

Desde que W. K. Wimsatt introdujo ese concepto, en 1946, la «falacia intencional» ha llevado a críticos y editores por la calle de la amargura. William Empson, en la introducción, de un centenar de páginas, a su nueva selección de la obra poética de Coleridge, pronto se libera, con un encogimiento de hombros, de esos constreñimientos. El editor de una antología, dice, *debe* adivinar cuáles eran las intenciones originales del autor antes de que desfigurara el poema mediante sucesivas reelaboraciones; ya se sabe que los poetas suelen sentirse ansiosos y avergonzados si su obra no es todo lo perfecta que quisieran, por lo que no paran de manosearla y alterarla. En consecuencia, el editor tiene que reunir cuantas pruebas le sea posible y hacer una especulación bien informada acerca de lo que el poeta «quería decir realmente». O sea, en otras palabras, el editor selecciona aquellos fragmentos de las distintas versiones que, según él, forman el mejor poema. (Otra «falacia» podría ser invocada aquí en defensa del profesor Empson: el crítico tiene tantas posibilidades, por lo menos, como el autor de saber cuál es el mejor poema.) El empirismo del profesor Empson lo lleva a considerar el proceso creativo como algo

bastante más furtivo y equívoco de lo que muchos de nosotros estaríamos dispuestos a aceptar, pero, como es habitual en él, su obra está llena de erudición y es muy amena; incluso la mayoría de sus errores resultan estimulantes.

El profesor Empson y David Pirie seleccionan todos los buenos poemas de Coleridge –no demasiados– e incluyen fragmentos de prolijos fracasos como «Religious Musings». Con todo, dedican su principal esfuerzo a *El viejo marinero,* poema que Coleridge nunca se cansó de empeorar y que es, por consiguiente, el que plantea un reto mayor a los editores. El resultado es un texto ecléctico que, ciertamente, recupera el poema pan - teísta de 1800 oculto por la versión cristiana de 1817. Las glosas en prosa de esta última –que el profesor Empson considera «de mal gusto» en un lugar, y en otro que se proponen hacer creíble una «repugnante injusticia»– se omiten por completo. Esas glosas son una distracción, sin duda, y, a menudo, una distracción que lleva por el camino equivocado, pero tienen sus momentos de belleza; y, dado que todos los estudiantes, y muchos lectores curiosos, desearían conocer esos comentarios posteriores de Coleridge, no habría estado de más incluirlos en un apéndice. Tal como queda el texto, sin las glosas ni las precipitadas enmiendas de su autor, el poema resulta aún más oscuro y difícil.

El profesor Empson afirma que *El viejo marinero,* al igual que *El paraíso perdido,* son velados ataques contra el Dios cristiano, lo cual no constituye, por cierto, ninguna novedad. La intención de Coleridge era, por así decirlo, «realizar un trabajo de zapa desde dentro», un aspecto del poema que ya no podemos apreciar por la sencilla razón de que ha conseguido un gran éxito: nos quedaríamos de una pieza si, hoy día, oyéramos a alguien sostener que el marinero *merece,* realmente, su castigo. Pero la versión de 1817 también transmite este mensaje, y sin tanta candidez. Al final del poema el marinero, a pesar de todos sus sacrosantos tormentos, sigue condenado a vagar por el mundo asustando a la gente con su historia, y la alegre sentencia que parece resumir el poema, «Reza mejor quien ama mejor / todas las cosas, grandes y pequeñas, del Señor», no afirma de modo categórico que rezar y amar vayan a hacerte ningún bien. El profesor Empson tiene razón al considerar que *El viejo marinero* es obra de un hombre que considera que el universo carece de sentido moral, y su análisis del poema desde el punto de vista de que trata de un «neurótico sentimiento de culpa» es prácticamente incuestionable.

En cambio, sí puede cuestionarse la sugerencia que hace el profesor Empson de que *El viejo marinero* es, entre otras cosas, una «historia de aventuras», relacionada, en parte, con la «expansión marítima» y llena de «horror por el tráfico de esclavos». Así pues, el profesor Empson identifica la espectral embarcación en la que viaja la Muerte en Vida

con un buque negrero. Como el calor corporal que despedía su carga humana pudría la tablazón de los navíos dedicados al tráfico de esclavos hasta el punto de que su vida máxima era de cinco a diez viajes, el profesor Empson deduce que, «mientras revisaba con todo cuidado un ejemplar de la primera edición del poema, Coleridge pensó» (el profesor Empson es muy aficionado a frases como «Coleridge, sin duda, pensó», «Coleridge, al llegar aquí, tuvo que sentir») «que este punto podía no resultar claro para todo el mundo, de modo que escribió al margen otro verso en el que decía que el buque "carecía de tablazón"». Pero es evidente que, pensara lo que pensara Coleridge, y por mucho cuidado que pusiera en la revisión del poema, la inserción de «carecía de tablazón» difícilmente hace que ese punto resulte «claro» para *todo el mundo*. A lo mejor, a Coleridge se le ocurrió, simplemente, que era una buena imagen poética.

El profesor Empson persevera, con espíritu juguetón, en lo de la «historia de aventuras». Con un ahínco entrañable, que parece fruto de las lecturas de revistas juveniles, como *Boy's Own,* imagina lo que habría podido ocurrir de haber decidido las autoridades locales abrir una investigación e interrogar al marinero al llegar a puerto después de su viaje: «Los espíritus acusadores [...] tal vez habrían inspirado sueños infamatorios a los jueces del tribunal mientras estaban reunidos examinando el caso [...] Es probable que el marinero hubiera sido condenado a la deportación a Australia, por considerarlo culpable, seguramente, de haberse comido al resto de la tripulación.» John Carey acusó en cierta ocasión a C. S. Lewis de escribir acerca de *El paraíso perdido* como si la acción se desarrollara en North Oxford. El profesor Empson escribe de *El viejo marinero* en este libro como si se tratara de una escaramuza entre bandas rivales de piratas en el río Don a finales del siglo XVIII.

Las consideraciones de carácter más general respecto de Coleridge son tan ilustrativas, que saben a poco. La crítica del profesor Empson ha dependido siempre no sólo de la reacción que despierta en él una obra, sino también de los sentimientos que le inspira su autor, y aquí muestra una conmovedora simpatía por Coleridge, algo que –si todos los críticos fueran tan inteligentes como él– podría inducirnos a desechar definitivamente la falacia intencional. Al parecer, cuanto más estudia uno a Coleridge, menos le gusta; al menos, eso es lo que pone de manifiesto, con melindrosa alarma, la reciente biografía de Norman Fruman. El profesor Empson es más paciente. Reconoce que Coleridge escribió muy pocos poemas buenos, y explica con gran elocuencia los sentimientos de culpabilidad y las ansiedades que menoscabaron su fuerza creadora. Y la conclusión a la que llega, como aquel que no quiere la cosa –«Supongo que, en lo más íntimo de su corazón, [Coleridge] siempre se recriminó a sí mismo el escribir buena poesía,

pues lo consideraba una manifestación de vanidad» (es decir, algo puramente superfluo)–, tiene su parte de triste e incontrovertible verdad.*

The Times Literary Supplement,
diciembre de 1972

EN DEFENSA DE MILTON

The Life of John Milton, de A. N. Wilson

La multinacional de Milton está tan extendida en la actualidad, que siempre hay que desconfiar de cualquier adición a sus posesiones. Una monografía acerca de las cuentas de su palafrenero, o de sus informes ministeriales, podría ser interesante, pero ¿una nueva biografía? La de A. N. Wilson no es erudita; pero tampoco es popular, ni semiótica, ni psicohistórica. Y no es una biografía crítica. Más bien cabría considerarla acrítica. Esperaríamos algo fuera de lo corriente cuando un joven novelista se enfrenta a una figura mítica. Y *The Life of John Milton* es, desde todos los puntos de vista, notablemente combativa y voluntariosa, así como pintoresca.

Resulta evidente que lo que se nos ofrece con ella es un intento de rehabilitar al hombre, más que a su obra. Las vicisitudes de Milton en manos del gusto del siglo XX –el cambio de opinión de Eliot, el asalto frontal de Leavis («no nos gustan sus versos»), el ataque por la retaguardia de Christopher Ricks en *Milton's Grand Style*– no interesan en absoluto a Wilson. Su preocupación es la imagen personal de Milton, que, en su opinión, ha sido deslucida por un vanguardismo vulgar.

Cuando Wilson habla de los «enemigos de Milton», no se refiere a católicos, realistas ni franceses, sino a los lectores y los comentaristas que no sienten simpatía por él, a la gente a la que no le cae bien. Nos previene contra «la tendenciosidad papista» de la *Complete Prose* de la Universidad de Yale, contra la «pluma maliciosa y soez» que esgrime Robert Graves en *Wife to Mister Milton,* contra las bromas de mal gusto de Samuel Johnson. Los enemigos de Milton son quienes persisten en consi - derarlo misógino, retrógrado y autoritario, cuando la verdad, argumenta Wilson, es que era una persona bastante más agradable de lo que se cree.

Desde el principio el autor llega a extremos un tanto ri - dículos para demostrar que su biografiado era alegre, bien plantado y encantador. Milton era «un joven realmente inteligente y apuesto», tanto, que «no había grabador capaz de reproducir la delicadeza de su complexión, o la bella textura de su cabello rojizo». Milton, según se nos dice, era «un perfecto espadachín», lo cual, «unido a su ingenio y a su belleza masculina», le «hacía tener gran éxito entre las mujeres» (lo cual no

quiere decir que fuera «mujeriego»: a menudo se alaba su continencia). Si mientras estudiaba en Cambridge le pusieron el apodo de «la Dama de Christ's College», fue por su refinamiento, no porque diera muestras de afeminamiento o excesivo recato; o, al menos, eso es lo que cree el señor Wilson.

El deseo de refutar esos tópicos hostiles, tan comunes, acerca de Milton constituye el hilo conductor del libro. Es cierto que Milton no se hizo popular en Cambridge, pero lo exasperaban «el parloteo tonto y aniñado» y el «abrumador aburrimiento de los profesores». Parece una frivolidad por parte de Cambridge no haberse interesado más por Milton. No, Milton no maltrató ni de palabra ni de obra a su primera esposa, Mary Powell, de la que tampoco se apartó. Ella lo dejó; el comportamiento de Mary fue siempre «alocado y superficial», aunque Wilson también dice que la «secuestró» su familia. Por otra parte, Milton no se comportó tan mal como se cree con sus hijas: le sisaban y se pasaban el día en la calle, así que hizo bien en desheredarlas.

Y lo mismo ocurre con su actividad pública. El señor Wilson ve las dificultades, pero siempre se las arregla, como un maestro afectuoso, para conceder a su alumno más brillante el beneficio de la duda. Milton no defendió el divorcio para favorecer sus propios intereses, aunque por aquel entonces pareciera que su mujer lo había dejado para siempre: «gracias al testimonio de "Defensio Secunda"», dice Wilson lleno de confianza, «sabemos que lo que lo preocupaba era el bien común». No obstante ser partidario declarado de la libertad de prensa, Milton censuró «subrepticiamente» algunas obras por encargo de Cromwell, lo cual «debió de resultarle bastante desagradable al autor de *Areopagitica*». De modo similar, la procacidad de sus libelos, considerada escandalosa incluso por sus contemporá - neos, no era más que «una alegre incursión en las virulentas discusiones», llenas de zancadillas y golpes bajos, provocadas por la controversia eclesiástica.

Esas exculpaciones hacen que el señor Wilson se deje llevar por infinidad de generosas conjeturas. Su libro debe de alcanzar un verdadero récord en lo que a la cantidad de especulaciones se refiere: «parece concebible», «cabe suponer», «resulta más que probable», «dudo que», «no es descabellado pensar», «si no me equivoco», «presumiblemente», «seguramente», «sin duda». En un momento de su ataque contra Mary Powell, que tenía setenta y un años, Wilson cita al primer biógrafo de Milton: «los amigos de su esposa, incitados, probablemente, por los propios deseos de ésta, no paraban de intentar [...] tenerla en su compañía». Wilson sólo comenta, con sequedad: «Notemos ese "probablemente".» Lo hacemos. Pero también notamos que, mil palabras antes, Wilson ha utilizado «más bien improbable», «no hay razón para suponer», «probablemente», «casi con toda certeza», «probablemente», «quizá», «muy probablemente»,

«probablemente», «casi con toda seguridad» y «quizá» en el espacio de una sola página.

Está claro que a la prosa de Wilson le falta reflexión, y eso se nota aún más a causa de lo voluble de su estilo biográfico. Los carruajes «crujen camino del norte», las hojas de otoño forman un «grueso y rumoroso manto», Milton «se pasea» o «vaga sin rumbo fijo». «Allí, cada mañana temprano, Milton se abría paso entre la palomina y los [etcétera, etcétera].» Al igual que ocurre con el caprichoso uso del monólogo interior por parte del señor Wilson, esos momentos en que da rienda suelta a su fantasía tienen efectos imprevisibles sobre la ordenación de los hechos y las simpatías.

Unas veces A. N. Wilson suena como A. L. Rowse («¡Qué contraste con la realidad que Milton conocía en casa! ¡Y, sin embargo, en comparación con Italia, cuán verdadero resultaba todo aquello!»), y otras, como Gina Lollobrigida («¿Qué clase de Iglesia era la de Inglaterra, a la que Milton estaba destinado a servir como sacerdote?»). Cuando uno considera las anticuadas alusiones de Wilson al «ferrocarril eléctrico» o los «vehículos de motor», así como su visión de Milton en su «vigésimo tercio» año, o como un niño ya «embriagado por el vino de Castalia» (es decir, lleno de amor por los clásicos), no resulta difícil pensar que se trata de un contemporáneo de Milton que llegó a la deriva a la época actual y quedó embarrancado en ella, y que se dedica a proteger a su viejo amigo de la maldad de los «modernos» biógrafos. Sus descripciones de los interiores de las iglesias –«un retablo barroquizante de finales del seiscientos con un comulgatorio que parece flamenco»– y su afición por las disputas doctrinales también son impresionantemente anacrónicas, y contribuyen en buena parte a dar al libro el anticuado y extraño encanto que lo caracteriza.

Aunque ha hecho correr ríos de tinta, el drama fundamental de la vida de Milton sigue siendo difícil de comprender. Su existencia transcurrió a la espera de convertirse en el autor de un poema épico. De ahí la convencionalidad de sus obras menores; y de ahí, también, su tan frecuentemente subrayado miedo a emprender alguna acción que pudiera resultar prematura. Wilson es consciente de todo esto, por descontado, pero no acepta sus implicaciones. «Debemos recordar siempre, cuando decimos que Milton era egotista, que no le faltaban razones para serlo.» Tenía *El paraíso perdido,* como se vio después. Pero éste no puede servir como justificación retroactiva. Sin embargo, a la luz del poema, Wilson es indulgente hasta la exageración con Milton y, en contrapartida, nada caritativo con los demás.

Y, por último, ¿tiene alguna importancia que Milton fuera buena persona o no? Wilson encuentra en sus poemas gran cantidad de revelaciones involuntarias que hace de sí mismo («Sansón», por ejemplo, «está exactamente en la misma situación que Milton en la

época de la Restauración»), y es posible que esto lo induzca a buscar una identidad moral entre la obra y el hombre. Cabe también la posibilidad de que actúe guiado por imperativos morales que no acaba de aclarar del todo. Pero los grandes poetas no forman un grupo especialmente afable o escrupuloso. Y los menores tampoco. Milton produjo el principal poema de la literatura inglesa; tiene gran interés, aunque no demasiada importancia, calcular el coste humano de escribirlo.

Observer,
enero de 1983

EL DICKENS MENOS CONOCIDO

The Violent Effigy: A Study of Dickens' Imagination, de John Carey

Aunque Dickens tiene asegurada la consideración de gran figura de las letras, su estatus como escritor serio no acaba de quedar claro. Insiste en ser romántico y melodramático, y en no aceptar las teorías estéticas derivadas de la filosofía representacionista (en lo que coincide con sus contemporáneos menores), y no quiere ser adulto, introspectivo y mimético (al contrario que los grandes victorianos). Tradicionalmente, la crítica se ha sentido nerviosa por esas discrepancias, y, en consecuencia, buena parte de las obras recientes que tratan de él se proponen devolverlo a lo que nosotros, llenos de envidia, consideramos que es la «tradición»; es decir, la tradición del realismo social. Robert Garis, en *The Dickens Theatre,* al subrayar que Dickens tiene el don de la «profecía social», aclara que no es realista porque aplica sagazmente las convenciones teatrales. *The Melancholy Man*, de John Lucas, al hacer hincapié en la crítica social y las estructuras simbólicas de Dickens, aclara que no es realista porque la sociedad tampoco lo es. *Dickens the Novelist,* de los Leavis, al poner de relieve la inteligencia moral de Dickens, su erudición y sus semejanzas con James, Conrad y George Eliot, aclara que es realista. Cuando se pregunta a esos críticos acerca de los extensos fragmentos llenos de falta de verosimilitud, sensiblería y exageración que hay a todo lo largo de su obra, responden que los incluyó para despistar a su público victoriano.

John Carey también está dispuesto a deshacerse de algo así como la mitad de Dickens, pero no es exactamente la misma mitad. Sin la menor vacilación prescinde del Dickens ceñudo y reflexivo y abraza alegremente la causa del Dickens cómico y exuberante. Los críticos que no muestran tanta alegría suelen ponerse a trabajar en serio con *Dombey e hijo* y salvan lo que pueden de las novelas que la siguieron; al doctor Carey le interesan más los recursos efectistas, los «hábitos imaginativos», y por eso puede permitirse dedicar más espacio a *El almacén de antigüedades,* que se ha convertido hoy día en la cabeza de turco, que a *La pequeña Dorrit*, que es la favorita en la actualidad. Porque «podríamos prescindir de todos los fragmentos solemnes que hay en las novelas de Dickens sin que ello afectara a su estatus como escritor». Y el doctor Carey lo hace. *The Violent Effigy* es un espléndido

jeu d'esprit, un brillante *tour de force,* lo cual no tiene nada de sorprendente; y tampoco tiene nada de sorprendente que el correctivo que administra sea exageradamente virulento.

Veámoslo. Prescindamos de la idea de que Dickens era un pensador social, un visionario. Como nos recuerda enérgicamente el doctor Carey, Dickens era partidario de la pena de muerte, aplaudió que se ejecutara a los cipayos amotinados en la India atándolos a la boca de cañones que, al ser disparados, los descuartizaban, consideraba absurdo que los negros pudieran tener derecho al voto, pidió que se castigara con la cárcel a los malhablados y con azotes a los bígamos, y era un machista convencido y apasionado. El doctor Carey encuentra que la mayor parte de la crítica social que contienen las novelas es risible, o carece de argumentaciones sólidas, o es vaga y anacrónica. Dickens «no quería promover [...] reformas, sino conservar un público amplio y lucrativo». Llegados aquí, quizá no estaría de más recordar a Orwell, pero hubiéramos podido prescindir con toda facilidad de los episodios de confortable igualitarismo burgués, concomitantes con la cita anterior, en los que Dickens ofende al buen gusto moderno y liberal: en *Dombey e hijo* los niños de la familia Toodle, de clase obrera, muestran una alegría y una felicidad que tienen por objeto «que las clases medias duerman a pierna suelta en sus camas»; Gamfield, el deshollinador de *Oliver Twist,* se vuelve «repentinamente» menos gracioso una vez el autor estudia las condiciones de vida de los deshollinadores victorianos; etcétera, etcétera. En primer lugar, como sabe muy bien el doctor Carey, Dickens no es aigualitario ni antiigualitario, sino preigualitario; al menos, según el modo como entendemos hoy día el igualitarismo. En segundo lugar, como sabe muy bien el doctor Carey (lo demuestra en otros lugares), nada es inmune al humor: dice Fielding, en el prefacio de *La historia de las aventuras de Joseph Andrews*, que «La única fuente de lo verdaderamente ridículo [...] es la afectación», y una docena de páginas después hace que nos riamos entre dientes a causa del pie deforme de la señora Sislop. En tercer lugar, el doctor Carey olvida, porque le conviene, que las cuestiones sociales sólo deberían tener una importancia relativa al juzgar lo que consideramos, en general, obras de la imaginación.

A continuación, prescindamos de la idea de que Dickens fue un brillante creador de símbolos. Los críticos que se dedican a buscar esas cosas, asegura el doctor Carey, rara vez encuentran algo mejor que un adagio manido o una frase pega - diza, pero prescindible; hierven sus obras hasta que de *La pequeña Dorrit* sólo queda «el mundo es una cárcel», y, de *Nuestro común amigo,* «el dinero no es más que polvo». «¿A quién puede interesarle leer una novela sólo para entrar en posesión de algo tan trivial?», se pregunta el doctor Carey. Y esto no es

sólo consecuencia de la excitabilidad de los críticos, ni mucho menos: el propio Dickens «incurre a veces de manera consciente en triviales formulismos de esa clase»; por ejemplo, en la escena en que Carker contempla, lleno de malévolo regocijo, al pájaro encerrado en su jaula, que para él simboliza a Edith Dombey, quien, si sus planes tienen éxito, pronto caerá en sus redes, o cuando Louisa Gradgrind, mientras se golpea el pecho con las manos, exclama estas reveladoras palabras: «¡Oh, padre, no sabe lo que ha hecho con el jardín que hubiera debido florecer algún día en el gran espacio yermo que hay aquí!» Las preferencias del doctor Carey se inclinan, evidentemente, por los emblemas e imágenes que se repiten a menudo y que adquieren un profundo significado sin depender de ninguna fácil similitud: los ambientes insalubres, los edificios decrépitos, las efigies y los cadáveres, el destrozado mobiliario urbano de los paisajes ciudadanos de Dickens. De nuevo el doctor Carey subestima a su enemigo (por ejemplo, ¿puede considerarse realmente ajena a la mente de Dickens la idea de que «el dinero es igual a los excrementos», teniendo en cuenta lo simbólico de los apellidos de algunos de sus personajes más egoístas, como Merdle y Murdstone?), aunque éste es uno de sus capítulos más útiles; por lo menos, podría inspirar a algún aspirante al doctorado que no sepa a qué tema dedicar su tesis.

Con particular alacridad prescindimos de Dickens el sabio humanista, el maduro investigador de relaciones y personalidades. Sus héroes y heroínas carecen tanto de rostro como de cuerpo; son meros autómatas. Sus malvados, que, cuando no muestran un increíble arrepentimiento, reciben castigos convencionales y previsibles, destinados a complacer a sus lectores, carecen de significado moral. Sus niños, excepto David Copperfield y Pip, son miniadultos destinados al solaz de las personas maduras, enanos que «tienen estrechas afinidades con esas estatuas de gnomos que se ha puesto de moda colocar en los jardines». Sus mujeres son o bien aburridas y de ideas anticuadas, o bien presuntuosas y de armas tomar, o bien bobaliconas y encogidas amas de casa. Los argumentos de sus novelas tienen tantas grietas, que lo admirable es que el edificio no se venga abajo. Dickens estaba dispuesto a sermonear, halagar y mostrarse sentimental; «pensando sólo en las ventas», aprovechó todas las oportunidades que se le presentaron de escribir tonterías. Y, con todo, sin que se sepa muy bien cómo, «sus logros artísticos emergen igual que las islas del mar, y no hay dificultad alguna para distinguirlos». Lo que, en conclusión, distingue el doctor Carey en Dickens es un necio con mucho talento y una colección de buenos pasajes.

En su ingeniosamente subversivo libro acerca de Milton, el doctor Carey concluyó: «un estudio de cómo emplea Milton las palabras hace que parezca más poeta que la lectura de los poemas en los que las

utiliza. Es, y de manera impresionante, un fenómeno moral». En su no menos ingeniosamente subversivo ensayo «D. H. Lawrence's Doctrine» concluyó: «la paradoja final del pensamiento de Lawrence es que, separado de su [...] maravillosamente expresivo ser, se convierte en la filosofía de un rufián o un retrasado mental». También intenta rescatar a Dickens en el último minuto (su «imaginación transforma el mundo; su risa lo domina», ya que son interdependientes), pero sólo queda un humorista de inconstante vivacidad. Considerando la adaptabilidad de las predilecciones críticas del doctor Carey, es decepcionante que le niegue su simpatía a Dickens con tanta determinación, ya que éste le merece una respuesta inicial mucho más intensa que la que podrían merecerle nunca Milton o Lawrence. Como consecuencia de ello, *The Violent Effigy* es un libro que siempre señala hacia un punto situado más allá de sus páginas, pero sin dar nunca la sensación de que trata de llegar hasta él; lo leemos del mismo modo que el doctor Carey leyó la obra de Dickens: con ocasionales momentos de placer, pero con una sensación general de perder el tiempo.

Aunque no parece que el doctor Carey haya leído el ensayo de Northrop Frye «Dickens and the Comedy of Humours», en buena medida su libro da la sensación de estar influido por los agudos juicios de éste, aunque carece de su coherencia. En resumen, Frye considera que la estructura de las novelas de Dickens muestra un conflicto entre dos grupos sociales: la sociedad «afín», centrada en la familia (por lo normal, gira alrededor de un matrimonio muy joven y muy aburrido), y la sociedad institucionalizada u «obstructiva» (que suele estar formada por ancianos fanáticos y corruptos). De acuerdo con la tradición de la comedia nueva de Plauto y Terencio, la falta de verosimilitud, por grotesca que sea, es considerada un precio no excesivamente caro que hay que pagar para alcanzar el triunfo de la juventud y el inevitable final feliz. La sociedad afín, aparte de algún personaje que se destaca por su estupidez o su chocarrería, es más bien amorfa y no presenta altibajos; la sociedad obstructiva es imaginada de modo mucho más exuberante, y sus personajes, más que caricaturas, son personificaciones: del hipócrita, del parásito, del pedante. Hasta Jane Austen esta estructura se utilizó de manera bastante convencional, pero desde entonces se ha ido degradando progresivamente (su principal representante moderno son los dibujos animados de Disney, con sus «buenos» de cartón piedra, sus «malos» vivazmente absurdos o siniestros, sus argumentos en los que abundan los efectos semimágicos, etcétera). En el contexto más vulgarmente romántico de las novelas de Dickens esas sociedades opuestas acaban siendo mundos ocultos y elementales que personifican el bien y el mal, o la retórica y el melodrama, o los sueños y la muerte, o la apacibilidad y la obsesión, o la feliz Arcadia y las sociedades rurales en

las que reina el caos, mundos en los que las buenas chicas se convierten en ángeles y los malvados en demonios de gran guiñol. Según Frye, la fuerza única de Dickens deriva de esos extremos; y, por más que se critique su irrealismo y su ampulosidad, es dudoso que sin ellos quedara algo de él.

Como suele suceder en buena parte de la crítica de Frye, el lugar que ocupa Dickens en la literatura inglesa se define de modo esquemático y más bien confuso. Con todo, es el único, entre los críticos de Dickens, que lo considera en su totalidad y tal como es, sin la intención de adaptarlo a las ideas modernas ni a lo que hoy día se considera sentido común. El doctor Carey también se interesa por la faceta más oscura y anárquica de Dickens, un tema que azara a los críticos más convencionales, y, en este sentido, el libro ofrece un agradable contrapunto a los de aquellos que desearían limpiarlo de toda mácula. Pero la otra faceta de Dickens, la de los mojigatos cuentos de hadas, nunca morirá, a pesar de todos nuestros melindrosos aspavientos de ciudadanos del siglo XX. Eso es algo íntimamente unido a su «intransigencia», a su rechazo a aceptar, como dice el doctor Carey, «que, realmente, ves aquello que ven tus ojos».

New Statesman,
noviembre de 1973

DONNE EL APÓSTATA

John Donne: Life, Mind and Art, de John Carey

A primera vista, cabría pensar que John Donne va a recibir un buen rapapolvo por parte de John Carey. El doctor Donne tenía sus defectos, después de todo, y el profesor Carey –ensayista y reseñador severo, si los hay– siempre trata con particular aspereza a aquellos autores a los que dedica un libro completo. Nunca acaba de quedar del todo claro qué tiene Carey en contra de esos personajes. Su crítica es vehemente, idiosincrásica y poco caritativa hasta un punto que resulta inusitado. Su *Milton* nos ofreció la imagen de un tirano adusto y desengañado de la vida, su *Dickens,* la de un retrasado mental lleno de sentimentalismo, y su *Thackeray*, la de un vanidoso y venal filisteo.

Hay que reconocer que la hostilidad de Carey hacia los escritores a los que escoge tiene connotaciones jocosas y sardónicas, y no parece predisponerlo contra su obra. Da la sensación de que, sencillamente, es demasiado sensato, demasiado moderno y demasiado liberal para mostrar excesiva simpatía por la innata tendencia a echar por los cerros de Úbeda que manifiesta el temperamento creador. Se diría que Carey no puede evitar sentirse más inteligente y, sobre todo, más práctico, que esos caóticos charlatanes, los cuales pasan por la historia dando palos de ciego y son incapaces de arreglar el desorden que reina en sus vidas al mismo tiempo que pretenden ser artífices de un arte duradero.

Así pues, ¿cómo tratará Carey a Jack Donne, el deán de la catedral de San Pablo de Londres, el Rey de la Agudeza? Mal, suponemos; pero nos aguardan muchas sorpresas. «Lo primero que debemos recordar de Donne, es que era católico», dice Carey para empezar; «y lo segundo, que traicionó a su fe.» Descendiente de Santo Tomás Moro por parte de madre, nació durante la persecución contra los católicos de la década de 1570, antes del episodio de la Armada Invencible. Su madre participaba activamente en las actividades clandestinas de sus correligionarios, y su hermano alcanzó un involuntario martirio como consecuencia de la peste que contrajo en la cárcel, a la que fue condenado por esconder a un cura... Según Carey, la principal razón de la apostasía de Donne fue la ambición de honores y posición social. Como católico no podía prosperar, así que, en la tercera década de su

vida, cambió de campo y se convirtió en un anglicano fervoroso y militante, «ca-paz de burlarse en público», como subraya Carey, «de los valerosos católicos que habían subido al patíbulo a causa de su fe».

Y a partir de entonces Donne se dedicó a la humillante tarea de buscar el valimiento de los grandes personajes anglicanos de la época. Rebajándose hasta el extremo de calificarse de «pobre gusano» y «estúpido zoquete», aduló servilmente a «la multitud de desocupados, estafadores y pederastas» que pululaba por la corte y trató de conseguir mecenas mediante cartas suplicantes y epístolas en verso escritas por encargo. Despertó el interés del conde de Essex, que, como dice Carey en términos bastante trillados, «era el centro de todas las miradas por su juventud, valor y gallardía», y lo acompañó en las expediciones navales contra Cádiz y las Azores.

En 1601 Donne se casó en secreto –esperaba que esa unión le deparara un brillante futuro– con la hija de un terrateniente de Surrey. En cuanto su matrimonio se hizo público, cayó en desgracia por su osadía. Durante largos años el amargado cortesano frustrado vivió en una húmeda casa en Mitcham, donde su esposa daba a luz a sus retoños con tanta regularidad que, cuando una de sus hijas murió, Donne «no se molestó en dar detalles de esa muerte» a los amigos con los que se carteaba. Para entonces ya había vuelto a intentar medrar mediante la adulación. Cuando Jacobo I buscaba argumentos para establecer la obligatoriedad de que quienes aspiraran a cargos públicos prestaran juramento de fidelidad al soberano y a su política religiosa, Donne redactó un tratado anticatólico «y corrió a Royston, donde estaba el rey, con el expreso propósito de ofrecerle un ejemplar». Al final, le salió el tiro por la culata, pues por presiones directas del monarca Donne se ordenó sacerdote anglicano en 1615 y abandonó la corte a regañadientes para servir a la Iglesia.

Carey reprende levemente a su biografiado aquí y allá, como muestran las citas anteriores, pero, en general, lo trata con desusada generosidad e incluso parece perdonar su constante falta de entereza. Se diría que Carey intuye una misteriosa congruencia entre la vida de Donne y su poesía, la cual lo limpia retroactivamente de cualquier pecado mundano. Es como si considerara que las dos constantes recurrentes de su carrera, el sentimiento de culpa espiritual y la frustración por el fracaso de sus aspiraciones temporales, nutrieran su poesía de un modo triunfante. La «vida espiritual» de Donne, evidentemente, quedó «preservada, para que pudiéramos conocerla, en los “sonetos sacros”», mientras que las canciones y las sátiras «pueden considerarse una reacción contra los constreñimientos y la dependencia que le imponían las circunstancias que lo rodeaban».

Por más que es inútil buscar en la obra de Carey una teoría literaria coherente, parece que el arte que más le gusta es el que se corresponde

con mayor fidelidad con la vida. Al menos, esto es lo que indica las preferencias que muestra. Excepcionalmente receptivo a los poemas de Donne, Carey no duda en afirmar que «llevan impreso el sello de la personalidad de su autor mucho más profundamente que los de cualquier otro poeta inglés». Esta gratuita afirmación –además de no ser verificable, no quiere decir nada– le deja las manos libres para tratarlos como si fueran memorándums confidenciales de Donne a su confesor, o a su consejero matrimonial, o a algún espectral psiquiatra de la época. Dice que Donne «recayó» en sus obsesiones, detecta una «solemnidad casi de confesionario» en uno de los poemas e identifica los «motivos» que «subyacen» en otro.

Su análisis del soneto sacro XVII («Como aquella a la que amé ya ha pagado su última deuda») es bastante característico del método de Carey. Los tercetos, según él, «suenan igual que si el poeta hiciera un esfuerzo sobrehumano para no dejarse hundir por las tribulaciones de la vida». Pero, «después del cuarto verso, su lucha resulta vana y los apenados sentimientos de Donne se desbordan incontenibles». Nos imaginamos el rostro contraído del poeta mientras termina heroicamente los tercetos, y cómo se desmorona al llegar al quinto verso, de tal modo que el consonante final «brota» en medio de sus sollozos. Pero también podemos hacer caso omiso de ello y recordar la vieja distinción entre sinceridad real y sinceridad literaria: cuando le comunicaron la muerte de su esposa, el poeta rompió a llorar, pero no se le ocurrió escribir nada. El día de Santa Lucía es calificado de «suicida» con toda clase de rimas y consonantes. Los suicidas escriben notas, no elegías.

Los nuevos críticos, que ya empiezan a parecer un poco anticuados, tratan a todos los poemas, de la época que sean, como si fueran contemporáneos, anónimos y herméticos, por decirlo en pocas palabras. El método de Carey, en este libro como en todos, consiste en identificarse con los pormenores de la obra de un escritor determinado y los hábitos imaginativos que la conformaron, a fin de interpretarlos de acuerdo con su vida, la época en la que vivió y su manera de pensar. Y a menudo tiene éxito, sin duda. Ameno y erudito en igual medida, Carey nos ofrece infinidad de agudos comentarios acerca de la poesía de Donne, evasiva, compleja y llena de sofismas. Pero si bien su simpatía por Donne como hombre intensifica su identificación con él como poeta, también la vuelve confusa, lo cual hace que su libro resulte extraño. Carey desearía reducir el abismo que separa la vida del arte. Sin embargo, la posibilidad de aproximarlos se ve obstaculizada por las propias características de la forma literaria. Después de todo, los avatares de la vida carecen de consonantes, y el poeta debe secarse las lágrimas antes de ponerse a versificar.

Observer,
mayo de 1981

EL «MAGNUM OPUS» DE WAUGH Y EL OCASO DE WODEHOUSE

Retorno a Brideshead, de Evelyn Waugh

La nueva, y voluminosa, edición en rústica de *Retorno a Brideshead* se recomienda a sí misma en la cubierta como la obra más apreciada de su autor. Es posible que esa pretensión sea cierta, pero también es su novela más odiada. A ratos apasionante, a ratos de mal gusto, es una obra problemática, como *Mansfield Park:* incómoda, desmesurada, engreída, no acaba de pertenecer a un género determinado, y a veces da la impresión que se le escapa de las manos a su autor. La acusación más común que se hace contra *Retorno a Brideshead* es la de esnobismo; y, a primera vista, es también la menos demoledora. Los críticos modernos han acusado prácticamente a todos los novelistas premodernos de pacifismo, o colaboracionismo, en la guerra de clases. Tales objeciones son, a menudo, simples anacronismos, y nos dicen más acerca de las actuales ansiedades liberales que de cualquier otra cosa. Pero esta consideración no nos sirve en el caso de *Retorno a Brideshead,* que se manifiesta claramente enemiga del igualitarismo y, en consecuencia, se dedica a hacerlo trizas.

Por descontado, el mundo moderno, la «Edad de Hooper», es decir, la de lo chocarrero y lo vulgar, ya ha llegado, pero incluso las personas mejor adaptadas a él, las más zafias e ignorantes, los más inanes productos de la comida basura, los ví - deos para adultos y el destartalado paisaje urbano actual, tienen que encontrar muchas cosas que no les gustan en el ambiente que las rodea. Y, sin embargo, nuestra época será recordada con añoranza, como la anterior. Todo lo bueno se lo llevó el viento, y sólo queda lo malo. Es un tema tan viejo como la literatura. Lo que cada escritor hace con él es, simplemente, cuestión de estilo y de tono.

La novela está llena de apartes, a menudo risibles, acerca de la terrible degradación que ha sufrido todo. Uno no puede menos que recordar pasajes como el que trata de la decadencia del cuarto de baño inglés (¿Dónde están los grifos cromados? ¿Dónde está la alfombrilla?), o el que narra la huida de la excesivamente concurrida sala de visitas de Lady Marchmain en busca de las habitaciones principales de Brideshead y de «la augusta y masculina atmósfera de otra época» bajo «aquella altísima y atrevida cúpula», o el que describe el melancólico almuerzo en París con Rex Mottram, la sabihonda que,

en el fondo, no sabe nada, durante el cual «el borgoña parecía un recordatorio de que el mundo era un lugar más antiguo y mejor de lo que Rex suponía, y de que la humanidad, en su largo caminar jalonado de sufrimientos, había aprendido una sabiduría que no era la suya». ¡A fe de Dios que Ryder tenía que ser un bendito para solazarse de modo tan complejo con un simple vaso de vino!

Éstas son, todo lo más, pequeñas insensateces, lamentables, pero inocuas. Hay que buscar escenas como la siguiente para encontrar muestras de auténtico odio hacia nuestra época: «Esos hombres [los hermanos de Lady Marchmain] tienen que morir para hacerle sitio a la Edad de Hooper [...] a fin de que todo le vaya viento en popa al viajante de comercio, con su *pince nez* poligonal, cuya mano notas fofa y húmeda al estrechársela mientras te muestra su dentadura postiza.» O esta otra, que se desarrolla después de saberse que Rex está divorciada: «Los comentarios subían y bajaban formando círculos, igual que las gaviotas; tan pronto se dirigían hacia el mar abierto [...] como hacia el lugar donde flotaban los desperdicios.» Así que desperdicios, ¿eh? Pero, al fin y al cabo, Rex (o «la gente como Rex») es «fruto de los espantosos tiempos que corren», según la contundente frase de Julia Mottram.

El esnobismo de Waugh, tal como se manifiesta aquí, constituye una falta de imaginación y un fallo artístico; es una respuesta estereotipada, como el sentimentalismo. Esto nos lleva a la segunda objeción que puede hacerse al libro, la cual está muy relacionada, desde mi punto de vista, con la versión vulgarmente romántica del catolicismo que Waugh elige ensalzar. Hay algo descarado, incluso agresivo, en el modo como el argumento de la novela evoluciona de manera que sus tres personajes más impenitentes –Sebastian, Lord Marchmain y Juliapuedan aspirar a los más altos honores espirituales. Sebastian, que ha dedicado su vida, a partes iguales, a no hacer nada, satisfacer todos sus caprichos y beber, enloquece de amor por Dios, convive con los leprosos, a los que lava y cura, y duerme en su «celda de monje». Lord Marchmain, que en sus setenta años de vida sólo se ha dedicado a dar rienda suelta a sus inclinaciones, nada elevadas, por cierto, logra la salvación en los últimos instantes de su existencia. «Sé de casos peores que han tenido una buena muerte», dice el sacerdote, mientras se frota las manos, después que Marchmain lo ha despedido con cajas destempladas del dormitorio en el que agoniza. Y Julia...

Durante los dos primeros tercios del libro Julia apenas se desvía de la norma a la que se ajustan los personajes femeninos de la ficción de Waugh (vampiresa, rompecorazones y cerebro de chorlito), los cuales se nos presentan como encarnaciones de la incultura, el prosaísmo, la voluntad de poder y los más bajos apetitos, aparte de ser, sobre todo, de *corazón cínico*. No quedan claros los merecimientos de Julia para

que le toque el gordo de la lotería moral en el libro III. A lo largo de la obra no se nos oculta ninguna de las infamias mundanas que ha cometido: tuvo una «escandalosa» aventura en Nueva York, «vive en pecado con Ryder»...Y, sin embargo, he aquí un fragmento de su curiosa conversión, una «tumultuosa explosión de dolor» que dura dos páginas, llenas de puntos y coma y de esclarecedores adjetivos:

> [...] nunca el frío sepulcro y los sudarios depositados sobre la losa, nunca los ungüentos en la oscura tumba; siempre el sol de mediodía y los dados que repiquetean al ser tirados por los que desean hacerse con la túnica inconsútil.

Da la sensación de que el amor de Ryder por los Marchmain no sólo es consecuencia de que por las venas de éstos corre sangre noble, sino también de que son santos por naturaleza. Pero no estoy demasiado seguro de que el lector se sienta elevado moralmente durante el voluble trance de Julia. Sospecho que más bien siente que estrecha la mano fofa y húmeda del arte malo mientras éste le muestra su dentadura postiza.

El arte malo es, sin duda, un tema importante en *Retorno a Brideshead.* El libro carecería de buena parte de su garra si Waugh no hubiera hecho tanto hincapié en ese tema. El talento artístico de Ryder es visto en términos de su pasión por Brideshead, es decir, en términos de su afición al arte y al «encanto» inglés. «Vivir entre aquellas paredes ya era toda una educación estética», dice Ryder. «Ésa fue mi conversión al barroco.» Y también la de Waugh, pero al barroco en su forma literaria más decadente y bastarda. «He estado aquí antes» es el lema que figura al inicio de la novela, la cual, en muchos aspectos, es un verdadero tesoro de clichés neoclásicos: los fantasmas, las suaves brisas, los fascinadores jardines, los angélicos anfitriones; y los ritmos litúrgicos, los símiles épicos, la confusión. La conversión de Waugh fue temporal: nunca volvió a intentar aquel estilo grandilocuente. Es evidente que esa prosa casa mal con la frialdad y el desprecio que forman el núcleo de la novela, y contribuye de modo fundamental a su falta de equilibrio.

«Las críticas fueron laudatorias, excepto cuando los reseñadores obraron guiados por resentimientos de clase», dice Waugh en sus *Diaries* (escritos mientras estaba borracho). En sus *Letters* (escritas bajo los efectos de la resaca) se refiere repetidamente a *Retorno a Brideshead* como su «magnum opus»: «un libro muy hermoso», «mi primer libro importante». En una conmovedora carta a su esposa, Waugh reconviene tiernamente a Laura por no tomarse su «Mag. Op.» lo bastante en serio; es una queja muy semejante a la que le habría dirigido si lo hubiera abandonado. Más tarde confesó «que lo había conmovido grandemente la popularidad de que gozó el libro en los Estados Unidos». «Releí una vez más *Retorno a Brideshead»,* le escribió

a Graham Greene en 1950, «y quedé pasmado.»

¿Consideraría Waugh *esta* reseña producto del resentimiento de clase, la queja de un Hooper que no sabe usar los cubiertos en la mesa y utiliza expresiones como «¡Hay que joderse!» y «Mi vieja la espichó»? No lo creo. Escribió *Retorno a Brideshead* muy deprisa, lleno de una excitación que no era habitual en él y plenamente convencido de su excelencia. La mala literatura que pervive, el libro de tres al cuarto bueno de verdad, no pueden escribirse de otra manera. «La soñadora indolencia de la juventud...¡Qué pronto se pierde, y de qué modo tan irrevocable!» La novela tuvo sus orígenes en esta añoranza, sentida de modo más agudo, y más confuso, si cabe, por alguien «que empezaba a ser viejo». Pero luego estas sensaciones tenían que convertirse en arte, y ahí es donde empezaron los verdaderos problemas.

Observer,
octubre de 1981

Sunset at Blandings, de P. G. Wodehouse. Con notas y apéndices de Richard Usborne

P. G. Wodehouse era el representante de una forma literaria que ningún escritor inteligente ha sido capaz de tomarse en serio desde hace varios siglos: la pastoral cómica. Habría que volver a los bosques encantados de la comedia shakespeariana para encontrar ciertas analogías, aunque muy superficiales, con su ficción: a los mundos intemporales y siempre primaverales de Arden e Iliria, donde los enredos amorosos se resuelven alegremente, hay paternidades inesperadas que derraman el cuerno de la abundancia sobre los pobres huérfanos y se hacen grandes fortunas de modo milagroso, y todo ello siempre sin el menor dolor. Y cuando consideramos que el mundo eternamente primaveral de Wodehouse incluye, lleno de tolerancia, el Londres y la Nueva York del siglo XX en plan de igualdad con los siempre acogedores jardines de las mansiones señoriales de la Inglaterra rural, empezamos a comprender que, como autor, ninguna nube ensombrece su cielo.

Se trata de un mundo carente de todas aquellas energías que podrían considerarse bajas o mezquinas. Las situaciones más terribles a las que se han de enfrentar sus habitantes son alguna metedura de pata que les cause un mesurado bochorno social, los delitos pecuniarios de sus amigos, que les den calabazas cuando se declaran y la perspectiva de verse obligados, por los tejemanejes de una tía

casamentera, a casarse con una prima mandona. El hecho de que esas situaciones desagradables, como consecuencia de las contingencias que surgen espontá - neamente en la vida real, hieran el amor propio y provoquen miedos auténticos, no hace más que subrayar su innata inocuidad. A Wodehouse le gustaba recrearse en la alegre insensibilidad al sufrimiento que provocan siglos de vida privilegiada que se acepta como algo natural. El único momento de anomia que me viene a la memoria en su ficción ocurre en uno de sus primeros relatos breves, cuando Jeeves, solícito como siempre, le sirve a Bertie Wooster su habitual whisky con soda de las seis de la tarde. «Es la maldita monotonía de todo», dice quejumbroso el alienado Bertie, «lo que hace que todo parezca tan absolutamente maldito.» Como podemos ver, su situación tampoco es *tan* desesperada.

Cito de memoria, algo que, sin duda, hará que Richard Usborne, nuestro primer experto en Wodehouse, consulte sus ficheros. El señor Usborne encabeza el grupo de aficionados a las bellas letras británicos que, en el panteón de la literatura universal, colocarían a Wodehouse en algún lugar equidistante de Homero y Dante. Al revisar esta novela inacabada para su publicación (el título, por cierto, es idea de su editor británico), el señor Usborne ha dado rienda suelta a su fanatismo: las ciento y pico de páginas del texto de Wodehouse van acompañadas de otras sesenta que contienen sus notas y diversos borradores de la trama argumental, a lo cual hay que añadir las triviales y digresivas notas con las que el señor Usborne lleva a cabo su crítica textual, un estudio topográfico del castillo de Blandings (con mapas de situación) y una detallada descripción de la línea de ferrocarril entre Paddington y Market Blandings (horarios incluidos), entre otras cosas. Es evidente que el entusiasmo del señor Usborne no tiene nada que ver con la literatura. Por lo tanto, ha de tener que ver con alguna otra cosa. Además de explayarse con su tema favorito, deja traslucir una especie de inocente y melancólico esnobismo, como si el mundo de Wodehouse pudiera realmente situarse en un lugar y una época determinados. Anthony Powell, también cronista de las clases altas, es el único escritor moderno, además de Wodehouse, que ha recibido ese tratamiento insondablemente obsesivo. ¿Veremos estudios equivalentes del Nottingham de Alan Sillitoe, o de los barrios obreros del norte de Inglaterra de Stan Barstow? No lo creo.

La operación de rescate en sí, con todo, valía la pena, y la calidad del texto de Wodehouse hace olvidar el brillo de oropel de las absurdas rúbricas del señor Usborne. Como ocurre siempre con el mejor Wodehouse, el placer que producen las novelas de Blandings es totalmente previsible. Nunca nos deparan sorpresas. Hay en ésta las habituales riñas, situaciones alarmantes, duplicidades y equívocos, pero incluso un recién llegado al mundo de Wodehouse verá

inmediatamente que es estático y accesible, y que tiene los brazos siempre abiertos para acoger a sus huéspedes. Hay algo casi infraliterario en las irrisorias demandas que el autor hace a su público; su fantasma parece ir de aquí para allá por todo el libro, igual que el solícito Jeeves, y da la impresión de morirse de ganas de pasarte las páginas. Su estilo literario es único. Pero es que Wodehouse era único en todos los aspectos: tenía una vis cómica ilimitada, y un campo de acción tan reducido, que daba risa.

No obstante, le costaba lo suyo dar la impresión de que todo era la mar de *fácil*. De las notas que acompañan a la novela se desprende que tuvo arduas dificultades para desarrollar el argumento de *Sunset at Blandings*. Su letra pequeña y retorcida experimenta con docenas de variantes antes de decidirse por la que figura impresa (el comentario que pone con más frecuencia es «Probemos esto»; también son corrientes «Decidido», «De acuerdo», «Bueno», *«Muy bueno»* y *«Buenísimo»)*. Tantas dudas resultan sorprendentes. Si bien la prosa de Wodehouse era, evidentemente, el resultado de una labor amorosa y obsesiva, los argumentos de sus novelas parecían la parte más sencilla y rápida de su tarea como escritor; todas las novelas de Blandings, y ésta no es una excepción, se caracterizan por ser variaciones de un mismo tema: anciano pacífico y amable más tía marimandona más pareja joven enamorada y deseosa de casarse, con el habitual acompañamiento de cartas, engaños, coincidencias y situaciones más o menos dramáticamente irónicas. El señor Usborne explica que Wodehouse perdió buena parte de su ímpetu a medida que se acercaba al ocaso de su vida, y cada vez le resultaba más difícil desarrollar sus tramas argumentales. Cuando murió, P. G. Wodehouse era Sir Pelham Wodehouse desde hacía cuarenta y seis días. Tenía noventa y tres años, y dejó una alegre farsa todavía caliente en su máquina de escribir. Aquel mundo primaveral tan suyo no perdió su frescor hasta el final.

New York Times Book Review,
diciembre de 1978

LOWRY: EN EL VOLCÁN

Pursued by Furies: A Life of Malcolm Lowry, de Gordon Bowker

Los dipsómanos o nacen o se hacen. Todo indica que Malcolm Lowry, figura muy destacada en el campo de la dipsomanía, decidió serlo, de hecho, desde su infancia. No se trataba de un don innato. En uno de sus primeros relatos breves recuerda la desaprobación que manifestaba su padre (metodista) hacia un abogado al que conocía, que carecía de «autodisciplina». «No sabía», escribe Lowry, «que, en secreto, había decidido convertirme en borracho cuando fuera mayor.» A esa edad en la que la mayoría de los escolares sueñan con ser maquinistas de tren o vaqueros, el pequeño Malcolm aspiraba a convertirse en borracho. Y su aspiración se hizo realidad. Excluyendo algunos períodos, pocos, de abstinencia forzosa en cárceles u hospitales, o, todavía menos, de ley seca autoimpuesta, Malcolm Lowry estuvo como una cuba durante treinta y cinco años.

¿Cuánto necesitamos saber, desde un punto de vista personal, de la vida de un escritor? La respuesta a esta pregunta es que da igual. Todo o nada nos satisfacen igualmente. ¿A quién le importa, en definitiva? Como dijo Northrop Frye, la única prueba que tenemos de la existencia de Shakespeare, aparte de su obra literaria, es el retrato de un hombre con pinta de tontaina. Quienes sientan curiosidad pueden consultar las biografías, que para eso están, pero, a menudo, el aburrimiento acaba con ella. Nadie duda, ciertamente, que los investigadores se pasan un poco de la raya cuando nos ofrecen eruditas monogra - fías, por ejemplo, acerca de las listas de la ropa que mandaba a la lavandería Shackerley Marmion, o de los billetes de tranvía que compró a lo largo de su vida Lascelles Abercrombie. Pero el autor de *Bajo el volcán* es un caso especial. Su adicción pasa a ser la nuestra. Por eso, un estudio de las cuentas que Malcolm Lowry pagó en los bares nos contaría la mayor parte de su historia, y no tendría menos páginas que las seiscientas del libro de Gordon Bowker. Esta biografía fue escrita a conciencia y es fruto de un concienzudo compromiso; tiene garra y agarra. No será necesario revisarla.

Para ser alcohólico con todas las de la ley, para llevar la adicción a la bebida hasta sus últimas consecuencias, es necesario ser, también, otras cosas: astuto, escurridizo, apacible, individualista, inseguro e

incansable. Además, Lowry estaba provisto de un pene extremadamente pequeño, lo que, al parecer, le fue de gran ayuda, en serio. También poseía una prodigiosa capacidad de automitificación, o era prodigiosamente fanfarrón y mentiroso, si así lo prefieren. Tenía en una rodilla una cicatriz, memento de sus juegos infantiles, y la hacía pasar por la consecuencia de una herida de bala recibida cuando se vio atrapado entre dos fuegos durante la guerra civil china. Encarcelado en México por uno de los alborotos que solía provocar en solitario, enumeró las torturas que le infligieron en una carta a un amigo: «Una espléndida noche trataron, asimismo, de castrarme, lamento tener que reconocer (a veces) que sin éxito.» La bravucona expresión «una espléndida noche» da la medida de su mendacidad. En 1939 aprovechó el estallido de la guerra y la promesa que había hecho –y que, desde luego, no pensaba cumplir– de alistarse inmediatamente como voluntario para favorecer sus intereses de diversas maneras, según pone en evidencia este vigoroso párrafo de una carta a su novia: «Si me quieres de verdad, como yo a ti, recíbeme igual que si fuera alguien que acabara de regresar de un largo viaje y tuviera que partir de nuevo, que es lo que debo hacer.» El tono heroico de esta última frase manifiesta tanto una falta de sinceridad congénita como un alegre desprecio de sí mismo. Lowry era un mentiroso de tomo y lomo. Mentía incluso cuando ponía las comas y los puntos y coma en sus escritos.

Al igual que Isherwood y otros, Lowry era de esa clase de ingleses que, más pronto o más tarde, tienen que expatriarse; en su caso, bastante pronto. Sus padres eran el producto natural de su tiempo y su medio, pero su convencionalismo lo sacaba de quicio. Cuando la imaginación se enfrenta con el conformismo, éste gana siempre. De modo que lo mejor es emigrar. A los diecisiete años se embarcó rumbo al este, como grumete, y llegó hasta la China; un año después lo hizo hacia el oeste, camino de América, esta vez como pasajero, en una peregrinación literaria. Pero el norte y el sur se convertirían en los puntos cardinales fundamentales de su brújula personal. El sur significaba México, escenario de algunos de los más vergonzosos episodios de gratuita violencia etílica que protagonizó. El norte, al principio, significaba Escandinavia, pero acabó significando Vancouver y una modesta cabaña de dos habitaciones en los gélidos bosques que la rodean; allí, únicamente allí, le era posible escribir; en cualquier otro lugar sólo conseguía emborracharse con las palabras, que lo ponían ciego de veras. Lowry era uno de esos hombres a los que los rusos denominan «morsas»: le sentaban bien el ascetismo de los largos inviernos, nadar con temperaturas bajo cero, los cielos azul cobalto. Aunque lo intentó con todas sus fuerzas, su naturaleza no era la de un gecko, y le fue imposible vivir entre los cactos y dedicado a la bebida a

los pies del Popocatépetl.

Antes de que empezara su prolongado exilio (nada lo tentó a volver a Inglaterra hasta que se implantó la asistencia sanitaria gratuita) Lowry terminó, a trancas y barrancas, su educación universitaria, y luego pasó un par de años frecuentando los ambientes bohemios, en compañía de poetas frustrados y críticos literarios camorristas. Sus intereses eróticos, al igual que los literarios, eran fundamentales para la concepción que tenía de sí mismo –para su romance interior–, pero nada podía distraerlo de su dedicación al alcohol. Tras pegarse el lote con una famosa vampiresa de Cambridge, escribió: «Charlotte [...] me ha ofrecido su cuerpo [...] bebí mucho whisky, y estuve a punto de vomitar en su boca cuando la besaba. Dice que está enamorada de mí.»

Su talento fue precoz: cuando tenía apenas veinte años, no contento con sus habituales borracheras y desapariciones, ya experimentaba alucinaciones paranoides en las que intervenían salamandras y enfermeros de hospital. En la época en que se marchó a México (a los veintiséis años) trasegaba cualquier líquido que se le pusiera a tiro con la esperanza de que contuviera alcohol: en cierta ocasión «se bebió una botella de aceite de oliva porque creyó que era tónico para el cabello».

De este modo, pues, se fue desarrollando la madurez de Lowry: cogorzas, destierros, arrestos, expulsiones, gritos en la noche, visados caducados y pasaportes perdidos, además de una serie que parece inacabable de incendios provocados en sus diferentes domicilios, raterías y lesiones. En 1938 Jan, su primera esposa, le «racionó» el alcohol a un litro al día, pero ahorraba todo lo que podía de la asignación que recibía de su familia para comprar «garrafas de cuatro litros de vino generoso, que sólo costaban cincuenta centavos de dólar». En 1947 su segunda esposa, Margerie, advirtió que, después de un período de abstinencia, Lowry había empezado a disfrutar de un cóctel antes del almuerzo, «y los cócteles que precedían a la cena se iniciaban a hora tan temprana como las tres de la tarde». En 1949 bebía, como media, tres litros de vino tinto al día, más dos litros de ron. Tenía varices desde las ingles hasta los tobillos. Una mañana se desmayó y se puso a «vomitar sangre negruzca». Asistimos acto seguido a las previsibles escenas en que le ponen la camisa de fuerza y lo encierran en una celda de paredes acolchadas, así como a serias discusiones, con esposa y médicos presentes, acerca de los pros y los contras de la lobo - tomía.

A medida que se acercaba el final, la relación de los escalofriantes accidentes y las continuadas catástrofes que afectaron a Lowry resulta de una espeluznante monotonía. Como promedio, cada una de las horas de su vida parecía incluir que se echara litro y medio de alcohol entre pecho y espalda, se cortara con una sierra mecánica, o se pillara

la mano en una hormigonera, e intentara degollar a su mujer. Alrededor de Malcolm y Margerie todo lo que podía irse al garete lo hacía. Malcolm resbala en el baño y se le revienta una vena: «Margerie descolgó el teléfono para llamar al hospital, y, como no funcionaba, corrió al ascensor, pero se averió y quedó detenido entre dos pisos.» Malcolm se cae mientras pasean por el campo y se rompe una pierna; Margerie corre hacia la tienda del pueblo, y entonces un perro la ataca y le causa «graves mordeduras». Algunos de sus amigos tenían un par de maletas siempre a punto al lado de la puerta, a fin de escaquearse fingiendo que se iban de viaje si los Lowry tenían la terrorífica ocurrencia de dejarse caer por allí para pasar unos días. La actitud de Margerie era autoinmolarse, por miedo a las imprevisibles reacciones del genio («Temía que me pegara una paliza o me hiriera gravemente y al día siguiente se sintiera mal a causa de los remordimientos»). En cuanto a Malcolm, era, lisa y llanamente, incorregible; estaba resuelto a repetir sus viejos errores, una y otra vez, hasta el día de su muerte.

Como suele suceder, el contexto biográfico resulta ser el menos adecuado para evaluar la obra de Lowry. Por descontado, nos enteramos de algunos detalles acerca de sus «hábitos de trabajo», que incluían de manera habitual el plagio, y hasta un extremo sorprendente. Plagiar es el delito perfecto para el masoquista: la bazofia puede cambiar de manos libremente, pero todo aquello que tiene algún valor lleva implícito el riesgo de que se descubra el pastel y se acuse al plagiario. Lowry fue acusado infinidad de veces. Este libro se titula *Pursued by Furies*, pero las Furias no persiguieron a Lowry; de hecho, las Gracias le allanaron el camino: una pequeña fortuna, mujeres entregadas y maternales, talento. Sólo tuvo que alargar la mano para tomar lo que le apetecía. A pesar de ello, no lamentamos que el señor Bowker –cuyo tono, aunque escandalizado, es, en general, indulgente– no trate a su biografiado con mayor dureza. La procesión de las Furias iba por dentro. No se podía hacer nada al respecto.

¿Y qué hay de la ficción de Lowry? Es decir, de *Bajo el volcán*, porque a esa novela se reduce prácticamente. Para él escribir era un impulso incoercible, pero también muy penoso. Si se consideran las circunstancias de su vida, sorprende que escribiera una novela; debía de resultarle penosísimo incluso firmar un cheque o redactar una nota para el lechero. La cabaña junto al agua, donde llevó una existencia llena de simplicidad, fue lo único que funcionó. Mientras estaba sobrio se acordó de las borracheras: rodeado por la celeste claridad del norte pudo recrear el sudor y la corrupción del sur. Recuerdo *Bajo el volcán* como una caótica confesión, un torrente de conciencia. Ahora parece formal, literaria, incluso algo pedante (la palabra «pub», por ejemplo, aparece siempre elegantemente aprisionada entre comillas). Es todo lo

que Lowry nunca fue: lúcida y lógica. Y educada.

Independent on Sunday,
diciembre de 1993

Concurso de popularidad

LAS PSEUDOSECUELAS DE CHANDLER

Perchance to Dream, de Robert B. Parker

Si Raymond Chandler hubiera escrito como Robert B. Parker, no habría sido Raymond Chandler. Habría sido Robert B. Parker, alguien bastante menos conocido. Las pseudosecuelas póstumas nunca son más que nostálgicas curiosidades, y no es de extrañar que *Perchance to Dream* no tenga nada de particular. Lo sorprendente (para este revisor) es que *El sueño eterno* tampoco tiene nada de particular; parece haber envejecido de modo espectacular desde la última vez que la leí. Con todo, tiene sus cualidades, entre las cuales figuran originalidad y un título impactante, dos cosas de las que *Perchance to Dream* no puede, precisamente, presumir. ¿Habría sido mejor titularla *Tal vez soñar*? ¿O *Soñar (tal vez)?* ¿O *El sueño más que eterno*? ¿O *Un sueño larguísimo?* Pensándolo bien, este estadio exploratorio, de mesa de despacho, del proyecto, tal vez hubiera sido el momento adecuado para abandonarlo. Pero el señor Parker no lo abandonó hasta terminarlo. Y he aquí sus resultados:

1. «La luz del sol estaba tan vacía como la sonrisa de un maître d'hôtel.»
2. «Su sonrisa tenía el mismo calor que la de un prestamista que examinara el diamante de tu madre.»
3. «[La mujer] se me acercó de un modo tan provocativo, que habría podido causar una estampida en un almuerzo de trabajo de hombres de negocios.»
4. «La habitación tenía tanto encanto como un montón de posos de café.»

Las dos primeras citas son de Chandler, y las otras, del señor Parker. Ciertamente, se trata de dos de las metáforas más brillantes de éste, mientras que en el caso de aquél forman parte de lo que cabría considerar la rutina habitual, pero, por lo demás, no veo diferencias abismales entre ellas. Recuerdo que la prosa de Chandler me parecía hipnótica, suave, carente de falsas estridencias. Pero no es así: está llena de pisotones en las puntas de los dedos de los pies y patadas en las espinillas. En este aspecto el señor Parker iguala fácilmente a su mentor e incluso lo supera. Después de todo, pocas frases de Chandler

son verdaderas catástrofes, cosa que ocurre muy a menudo con las del señor Parker: «Miré la cerradura y escogí una llave que parecía encajar con ella en el llavero que había cogido en el Mex», por ejemplo. O: «[Ella] llevaba [...] un top de seda de mangas acampanadas y escote bajo, y amplios pantalones, también de seda, que ocultaban sus bien formadas piernas, pero de un modo que insinuaba que, si pudieras verlas, te darías cuenta de lo bien formadas que estaban.»

En las cuestiones sexuales Chandler es mesurado y ambiguo, mientras que el señor Parker se muestra inocentemente pueril: «Se inclinó hacia mí, con lo que me mostró un sujetador de encaje blanco y una buena porción de sus pechos.» Marlowe es investigador privado, no voyeur (y jamás diría «sujetador»). Por otra parte, el Philip Marlowe del señor Parker carece de la entereza del original, quien, aun siendo irresistible para cualquier mujer («¡Qué bruto, qué alto y qué guapo eres, Dios mío!»), sabe decir no. De hecho, la sexualidad femenina degradada es el corazón de las tinieblas de *El sueño eterno:* drogas, fotografías pornográficas («de una indecencia indescriptible»), ninfómanas babeantes. Para los oídos modernos todo eso suena, a un mismo tiempo, insípido y desazonador, al igual que los persistentes –y relacionados con esa sexualidad femenina degradada– exabruptos acerca de la homosexualidad («Los maricas no tienen lo que hay que tener», etcétera). Al volver a la escena del primer asesinato, Marlowe nota que flota en el ambiente algo «repugnante, como si se hubiera celebrado una fiesta de locas». Bueno, la expresión «fiesta de locas» ya no hace que a uno le corra un escalofrío por la espina dorsal. Pero no resulta tan risible, en mi opinión, como la escena culminante de depravación de *Perchance to Dream*, en la que el millonario loco y la heredera drogadicta son cogidos in fraganti: «Ella estaba encima de Simpson, y se reía tontamente mientras lo gol - peaba con un cepillo para el cabello de marfil con incrustaciones de oro.» No era un cepillo normal y corriente, sin duda. El pecado, al parecer, ha evolucionado mucho desde 1939.

Y también las palabrotas, y el estilo general de las actividades delictivas. El mundo de la delincuencia avanza más deprisa, y envejece más pronto, que el de las gentes honradas. Como consecuencia, los matones de Chandler ya no son tan duros, y sus calles de mala nota ahora están limpísimas, son casi arcádicas. Por otra parte, en *El sueño eterno* pone puntos suspensivos en vez del lugar adonde el despectivo asesino envía con sorna a Marlowe, y la aviesa asesina se limita a dirigirle «un grosero insulto» mientras echa espumarajos por la boca. Verbalmente, Chandler es tan casto como *The New York Times*. El señor Parker ha hecho un evidente esfuerzo por retrotraerse a aquella época más inocente. Pero sigue siendo un hombre de los noventa. Deja que Marlowe suelte tacos y no puede resistirse a permitirle un amorío (y

con una mujer que no es, precisamente, su tipo); además, hace que confraternice con un notorio proxeneta, algo que ni le pasaría por el magín al excesivamente literario Marlowe de *El sueño eterno*, con su pipa y sus problemas de ajedrez de «seis movimientos». No obstante, el señor Parker evita los anacronismos que habrían resultado más flagrantes: a lo largo de la novela Marlowe no se abrocha el cinturón de seguridad ni una sola vez, ni parece perder el sueño a causa del calentamiento global.

Cabía esperar que el señor Parker diera un poco más de enjundia a la trama argumental, ya que Chandler es demasiado frío y cerebral para que su estilo narrativo tenga verdadera garra. El planteamiento de *El sueño eterno* (el anciano general que se halla a las puertas de la muerte, sus dos turbulentas y disolutas hijas, el yerno desaparecido) está muy bien, pero el seguimiento de las pistas de los asesinatos es farragoso, inverosímil y, a veces, difícil de entender. Ocurre demasiado a menudo que alguien llame a la puerta y el lector se encuentre frente al cañón de una nueva arma. El señor Parker arranca pisando a fondo el acelerador, y durante un buen rato *Perchance to Dream* sigue su camino rodando con un ímpetu que Chandler era incapaz de dar a sus obras. Marlowe se enfrenta a un adversario de invencible astucia y tiene todo en contra. Pero el desenlace de la novela es precipitado y caótico, y carece de elegancia. El que pa - recía inatrapable asesino confiesa de plano y su principal cómplice «cae en la lucha», lo que tal vez allane el camino para que algún autor de novelas policíacas aún no nacido escriba una pseudosecuela de esta pseudosecuela, que podría titularse ¡*Ay, ahí está el busilis*!

Y, lo que es peor, el personaje de Marlowe se desmorona. Raymond Chandler creó una figura que levita a medio camino entre el culto y el mito: es tan ardiente como frío, y tan viril como estéril. Paga un precio por verse libre de la venalidad; es intocable en todos los sentidos; nada puede corromperlo: ni las mujeres, ni el dinero, ni los Estados Unidos. Ese tipo «bruto, alto y guapo» contrasta de manera muy significativa con la foto que aparece en la contracubierta de mi edición de color verde de la Editorial Penguin: gafas, amplias entradas en la frente, labios finísimos, que parecen gastados de tanto pasar la lengua por ellos. Cuando encuentra a la rica ninfómana en su cama («¡Qué guapo eres!»), el Marlowe de *El sueño eterno* le ordena que se marche inmediatamente o la echará de allí «a la fuerza. Desnuda, tal como estás». Una vez que se ha marchado tras lanzarle aquel epíteto insultante, Marlowe airea la habitación, se sirve una copa y contempla la huella dejada en las sábanas por su «cuerpo pequeño y corrupto». El capítulo acaba así: «Puse mi vaso vacío sobre la mesa e hice trizas la cama con furia incontrolable.»

El Marlowe del señor Parker, más moderno, le habría servido un

refresco y la habría sermoneado largamente acerca de su problema con las drogas. Este Marlowe no tiene un alma turbulenta ni infinidad de complicaciones íntimas que desea mantener a raya. El señor Parker no entiende las inhibiciones de Marlowe ni las respeta; no sabe sacar provecho de ellas y, al mismo tiempo, busca, inconscientemente, algún ideal contemporáneo de ruda masculinidad que pueda resultar atractivo para sus lectores. Hacia el final del libro, Marlowe se ha convertido en un amable estúpido. Sonríe, se emperejila y se toma las cosas alegremente. Y habla demasiado.

New York Times Book Review,
enero de 1991

PARQUE JURÁSICO II

El mundo perdido, de Michael Crichton

Una vez los libros de dibujos para colorear de dinosaurios han sido guardados, y se han lavado los dientes con cepillos y dentífrico que llevan dibujos de dinosaurios, y están metidos en su cama, bajo colchas con dinosaurios estampados y vestidos con pijamas que tienen motivos de dinosaurios, ¿de qué quieren hablar los niños? Pues de dinosaurios. De los dinosaurios que les ofrece, igual que si estuvieran vivos y fueran reales, el equipo de creadores de sueños formado por Michael Crichton (la novela) y Steven Spielberg (la película). De modo que, desde hace dos años, mis hijos y yo hemos intercambiado infinidad de posibles tramas argumentales a fin de responder a esta pregunta: ¿qué nos ofrecerán en el Parque Jurásico II, qué podremos contemplar allí?

Las discusiones con mis hijos, todavía preadolescentes, estaban llenas, como tal vez habría dicho Crichton, de acalorada controversia. Pero coincidíamos en cómo se iniciaría la secuela. Lo haría con aquel cilindro de acero lleno de embriones de dinosaurio que se le cae a Dennis Nedry, el obeso y venal técnico en informática, inmediatamente antes de que el dilofosauro le escupa su mortífera baba. Invariablemente, uno de los preadolescentes presentes nos recordaba que los dilofosauros no escupían. Y que no tenían alrededor del cuello aquella especie de gorguera o lechuguilla, por lo que tampoco presentaban el aspecto de abuelita loca que aparece en la pantalla. Los padres modernos no han pasado de preescolar en lo que a fauna prehistórica se refiere. En cambio, sus hijos han hecho el doctorado en esa materia. Sea como fuere, aquel cilindro lleno de embriones tenía que ser el germen de Parque Jurásico II. Aquella especie de lata de conservas llevaba grabada implícitamente la inscripción Parque Jurásico II.

Y las especulaciones no acababan aquí. John Hammond, el genetista megalómano, o el megalómano recaudador de fondos para la investigación, que creó el parque temático de los dinosaurios, muere, según Crichton, en la novela, devorado por una bandada de «compis» (compsognatos, una especie de dinosaurios carnívoros que recuerda vagamente a ciertas aves de corral). Pero Spielberg le salva la vida. Era posible que Crichton clonara para nosotros a un nuevo Hammond,

o recurriera a un hermano gemelo suyo que compartiera sus ideas. Hacia el final de la novela hay aves de rapiña que escapan de la isla aprovechando los viajes de los transbordadores. ¿Llegarán al continente? ¿Invadirán Manhattan, o, por lo menos, Miami?

Otra cosa en la que todos coincidíamos, no negaré que más bien a regañadientes, era que se nos ofrecería gran variedad de nuevos dinosaurios. Los voladores, por ejemplo, habían sido introducidos por Crichton en la novela con mucha efectividad, aunque brevemente, pero Spielberg los ignoró. Y, a la inversa, ¿sería posible que el creador de *Tiburón* no indujera a Crichton a interesarse por los primos de los dinosaurios que vivían en las profundidades marinas? Imaginemos la escena: la fiesta en la playa, la rubia despampanante que se baña desnuda, el plesiosauro, o mosasauro, o ictiosauro, que saca su cabeza, cada vez más, y más, del agua... La mitad de las especies conocidas de dinosaurios se han descubierto en los últimos veinte años; no pasan muchas semanas sin que se encuentre una nueva. Así pues, ¿por qué no un papelito para la rapaz de Utah, descrita y bautizada oficialmente en 1993? Este hermoso animal se parecía extraordinariamente a la rapaz veloz, pero era tres veces más grande. La rapaz de Utah, de seis metros de alto, tenía garras afiladas de casi medio metro de largo y era muy amiga de cocear; el paleontólogo James Kirkland la considera «el más cruel de los dinosaurios, y uno de los más inteligentes». Daba la sensación de que nuevas manifestaciones de talento estaban a punto de surgir a cada instante en el registro fósil.

Pero llegó *El mundo perdido,* y, con él, las respuestas. Nada de cilindro de acero lleno de embriones, nada de Hammond, nada de colonización del continente, nada de dilofosauros, nada de gigantescos predadores de los cielos o los mares. Y sólo un nuevo monstruo. Describámoslo rápidamente, ya que resulta muy prometedor. Es un carnosauro, un ágil peso pesado con cuernos, poseedor, según Crichton, de poderes camaleónicos y casi mágicos. Se alimenta de carne, según me informa escuetamente mi enciclopedia de dinosaurios. Eso está bien. En la era jurásica, como en la nuestra, los vegetarianos son una lata. Los carnívoros suelen tener más éxito en todas sus actividades, y tienen más energía. Doy la bienvenida al carnosauro, y sólo siento que no quede nadie a quien pueda devorar. Cuando aparece en la novela, únicamente siguen vivos los dos niños y un equipo de «buenos» reducido a la mínima expresión. Los «malos» han sido eliminados, sin excepción. Esto es algo que ningún niño aceptará en una película apta para todos los públicos.

Pero sigamos con la novela de Crichton. Al cabo de ciento treinta y una páginas notablemente plúmbeas, nos encontramos en una isla muy similar a aquella en que se desarrolla la acción de *Parque jurásico* (la de Nublar, ahora cerrada al público) y que, con toda evidencia, se

halla situada en sus proximidades. La nueva isla, la de Sorna, era, según se nos dice, «el secreto más bien guardado de Hammond. El lado inconfesable del parque». El laboratorio de clonación de Hammond y sus instalaciones para incubar los huevos de dinosaurio eran meras tapaderas. Cada vez que se introduce una nueva tecnología industrial, «los rendimientos iniciales son bajos». Para conseguir los ejemplares escogidos destinados al parque, Hammond tuvo que producir embriones a escala industrial. ¿Dónde? En la isla de Sorna, siempre envuelta por la bruma...

El corazón del lector empieza a latir como el de un pterodáctilo. No es descabellado esperar que la isla de Sorna sea una especie de reformatorio para dinosaurios en el que se encuentren confinados los casos conflictivos: los asociales, los inadaptados, los reincidentes sin esperanzas de reinserción. O un asilo de dinosaurios mutantes: mestizos, híbridos, fruto de errores cromosómicos. También aceptaríamos, tolerantes, que fuera un sanatorio para dinosaurios enfermos: tullidos, toxicómanos, cancerosos. Sea lo que fuere lo que imagine Crichton, el público está preparado para una escalada de tensión. Esperamos dinosaurios más repelentes. Pero lo que nos dan, en conjunto, son dinosaurios *más agradables*.

Los fósiles son estáticos, pero en nuestra imaginación resultan elásticos, y los adaptamos a nuestras necesidades. Como explica Crichton en una de las muchas minidisertaciones introducidas sin la menor vergüenza en el texto, la imagen que tenemos de los dinosaurios ha experimentado grandes cambios desde que fueron descubiertos, hace siglo y medio. Parecía adecuarse a las necesidades de los victorianos, tan aficionados a promocionarse en la escala social, despreciar a los dinosaurios por considerarlos retrógrados: eran lentos, poco inteligentes y patosos, y caminaban dando bandazos hacia la extinción. «Dinosaurio» pasó a convertirse en sinónimo de lo que no era capaz de evolucionar. Con el siglo XX llegó lo que sería un largo camino hacia la rehabilitación. La temperatura sanguínea de los dinosaurios empezó a subir gradualmente; sus movimientos se aceleraron; su inteligencia aumentó. Hoy día –al menos, eso es lo que dice Crichton– gozan de una especie de mitificación al estilo de los personajes de los dibujos animados de Disney: se les atribuyen cualidades humanas y se les da un trato lleno de eufemismos y sentimentalismo. Han dejado de ser sucios vehículos que avanzaban traqueteantes y consumían una enorme cantidad de combustible y se han convertido en aerodinámicos sedanes que utilizan gasolina sin plomo y llevan, evidentemente, un adhesivo en la luneta trasera que dice BEBÉ A BORDO.

Crichton no es sensiblero ni amigo de censurar porque sí. Quiere hacer hincapié en lo poco que sabemos de un mundo que, antes de

desaparecer, tenía que ser tremendamente complejo. Con todo, el artista que hay en él (un personaje muy pequeño, sin duda, pero que, no obstante, deja sentir su presencia) insiste en comparar dos modelos rivales de automóvil en su particular pista de pruebas. Diversas especies de dinosaurios practican ahora la «simbiosis interespecífica»: los apatosauros, grandes y fuertes, pero miopes, forman manadas con los parasauros, más pequeños y débiles, pero de vista aguda, para protegerse mutuamente de los depredadores. Los tricerátops practican ejercicios de «comportamiento defensivo grupal». Los maiasauros han desarrollado «complejas técnicas de incubación y alimentación de sus crías». Hay rituales de apareamiento y paradas nupciales. Esos animales duermen juntos y procuran no separarse de la manada. Incluso van al baño en grupo.

Por extraño que parezca, los mayores beneficiarios de este ecosistema de nuevo cuño son los tiranosauros. Los señores Rex, según los describe el libro, figuran entre los mejores ciudadanos: son «animales cautos y casi tímidos», y «los padres tienen que ocuparse durante mucho tiempo de sus crías hasta que éstas pueden valerse por sí mismas». Por fortuna, en el caso de las rapaces veloces ocurre todo lo contrario: por razones que no acaban de quedar claras, durante los últimos cinco años han decaído sin parar, y ahora forman el estrato más bajo de la sociedad isleña. Sus nidos están tan descuidados, que hasta el propio Crichton se escandaliza: «había cáscaras por todas partes; todos pisoteaban sin el menor miramiento los montones de tierra que protegían a los huevos mientras duraba la incubación, y muchos estaban abiertos y mostraban su contenido [...] sus crías estaban tan delgadas, que parecían raquíticas». En el libro anterior las rapaces veloces formaban un ordenado ejército en formación de ataque; en éste constituyen una turbamulta de grupos vocingleros. Por eso, precisamente, resultan encantadoras, lo cual tal vez no debiera sorprendernos. Estos rutilantes animales acaban cautivándonos en *El mundo perdido*, del mismo modo que acabaron haciéndolo en *Parque jurásico,* tanto en la novela como en la película. Si Hammond era el Próspero de Nublar, las rapaces veloces son los Calibanes de Sorna.

En sus mejores momentos Crichton es una mezcla de Stephen Jay Gould y Agatha Christie. Nos plantea una serie de misterios zoológicos mucho más interesantes que los más que previsibles peligros que corren sus personajes. Los animales –y, en especial, aunque no exclusivamente, las rapaces veloces– son lo que se le da mejor. Y los personajes lo que se le da peor. Los personajes y la prosa.

Cuando abres *El mundo perdido,* entras en un extraño terreno de capítulos de una sola página, párrafos de una sola frase y frases de una sola palabra. Hay que aguzar la vista para ver más allá del espeso dosel de material de relleno que ha puesto el autor. Estamos en la

selva, y las selvas son «calurosas» y, a veces, «muy calurosas». «Malcolm se secó la frente. “Hace calor aquí”, dijo.» «Levine asintió: “Sí, hace calor.”» Treinta páginas más adelante sigue haciendo calor. «“¡Uf, qué calor hace!”, exclamó Eddie.» Y Levine vuelve a asentir: «“Sí”, dijo Levine, y se encogió de hombros.» A lo lejos, más allá del follaje, ves manadas de clichés que campan a sus anchas. Oirás un «grito inhumano» o un «rugido ensordecedor» y guardarás un «asombrado silencio». Las aves de rapiña son «rapaces». Los reptiles «reptan». El dolor es «quemante».

La tarea de caracterización de los personajes ha sido delegada en dos o tres adjetivos bastante manidos. «Dodgson meneó la cabeza, irritado.» «“¿Qué hay que hacer?”, preguntó Dodgson, irritado.» Así pues, Dodgson es irritable. Pero: «“¡Te digo que va bien!”, exclamó Levine, irritado.» De modo que Levine también es irritable. «Malcolm miró al frente, desalentado.» «“No debimos traer a los niños”, dijo Malcolm, desalentado.» Da la impresión de que Malcolm tiene la exclusiva del desaliento; pero al poco te sientes irritado porque Rossiter también está «desalentado», y descubres, desalentado, que Malcolm se muestra asimismo «irritado». Olvidémonos por ahora de «tenso» y «desconsolado». Y no hagan que me ponga «meditabundo».

Al cabo de un rato empiezas a darte cuenta de que esta prosa procede de otro medio:

> Levine cogió la funda con la pistola Lindstradt pavonada y se la ató alrededor de la cintura. Sacó el arma, comprobó dos veces el seguro y la volvió a guardar. Se puso de pie y le hizo un gesto a Diego para que lo siguiera. Diego cerró la cremallera de la mochila y se la volvió a colgar a la espalda.

Pongan estas frases en presente de indicativo, y comprenderán qué son: indicaciones para el rodaje de una película. Ciertamente, es lo que espero que sea este libro: un memorándum del departamento de producción dirigido a Steven Spielberg. Crichton tiene lo que cabría calificar de antitalento para el lenguaje dramático («¡Espabila, Sara!» «No hay tiempo que perder.» «En esta isla pasa algo raro, Ian.»), pero muchas de sus escenas tienen grandes posibilidades en la pantalla: el cadáver de un misterioso animal reducido a cenizas mediante lanzallamas en una playa volcánica, la visión de una rapaz veloz mientras come vorazmente iluminada por los relámpagos de una terrible tormenta. Al leer esos pasajes casi nos parece oír cómo los cámaras desenroscan la tapa protectora del objetivo y ver cómo los miembros del equipo que reescribe los guiones sobre la marcha abren sus ordenadores portátiles.

Pero todo eso no importa. Crichton ha introducido los dinosaurios un poco más en el interior de nuestras mentes. Y, al parecer, disfrutamos de que estén allí. Nos recuerdan que nuestro planeta es

tan exótico como cualquier otro que podamos imaginar. En esencia, *El mundo perdido* es un libro para niños. Y, como todos los buenos libros malos, está lleno de entusiasmo y apasionamiento.

Sunday Times,
octubre de 1995

EN DEFENSA DE ELMORE LEONARD

Riding the Rap, de Elmore Leonard

Vayamos al grano. Elmore Leonard es un genio literario que escribe novelas de suspense que se vuelven a leer con gusto. No pertenece, pues, a la corriente literaria general, sino a la de los géneros (antes escribía novelas del Oeste). Mientras que las novelas de género se basan fundamentalmente en el argumento, las de carácter general, como es fama, sólo tienen una docena de temas, que se recombinan de acuerdo con las necesidades (chico conoce a chica, o viceversa, el mal vence al bien, o viceversa, etcétera). Pero el señor Leonard sólo tiene un argumento. En todas sus novelas de suspense ocurre lo mismo que en el «Cuento del predicador», que forma parte de los *Cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer: la Muerte vaga por el lugar donde se desarrolla la acción –Miami o Detroit, por lo general– disfrazada de dinero.

Con todo, el señor Leonard tiene dotes –para «ver» la escena y «oír» el diálogo de los personajes, para escoger el momento oportuno a fin de introducir cada escena y hacer que ésta se desarrolle con la máxima expresividad– que ya quisieran para sí los maestros más esnobs de la novela de carácter general. Y, claro, uno no puede menos que preguntarse: ¿cómo utiliza esas dotes en sus efectivas, sencillas y (deliciosamente) similares historias acerca de delincuentes semianalfabetos, gánsteres, baila - rinas de striptease, prestamistas sin escrúpulos, cazadores de recompensas, chantajistas y asesinos a sueldo? Puede que mi respuesta parezca simplista, pero ahí va: la esencia de Elmore reside en su utilización del gerundio.

Esto quiere decir que ha descubierto una manera de volver más lenta, y dejar como en suspenso, la frase inglesa; o tal vez sería mejor decir la frase estadounidense, porque el señor Leonard es tan estadounidense como el jazz. En lugar de escribir «Warren Ganz III vivía en Manalapan, condado de Palm Beach», el señor Leonard escribe «Warren Ganz III, viviendo en Manalapan, condado de Palm Beach». Escribe «Bobby diciendo» y, a continuación, pone lo que dice. Escribe «Dawn diciendo» y, a continuación, pone lo que dice. No estamos aquí en el pretérito imperfecto (Dawn decía), ni en el presente (Dawn dice), ni en el pretérito indefinido (Dawn dijo). Estamos en una especie de tiempo verbal de marihuana (Dawn diciendo), pastoso,

evanescente, poco consistente. Esas frases parecen abrir una solución de continuidad en el tiempo, a través de la cual se desliza ágilmente el señor Leonard a fin de entrar en los rincones más ocultos de las mentes de sus personajes. No se limita a mostrarnos lo que dicen y hacen. Nos muestra incluso hacia dónde dirigen su aliento.

«Dutch» Leonard es tan estadounidense como el jazz, y éste era en sus orígenes una forma artística naïf. Pero no es Louis Armstrong. Se le da bastante bien la melodía, pero es tan ásperamente sofisticado como el Coleman Hawkins de su última época. Comprende el mundo moderno, un mundo de multitudes turbulentas e insolentes y que carece por completo de autenticidad. Sus personajes no tuvieron infancias sugestivamente agradables ni son casos clínicos; simplemente, tienen una empanada mental de comedias de situación, supuestos programas de debate y ratoneras musiquillas publicitarias, y sus sueños y sus actos están mediatizados y son de segunda mano. No son almas perdidas ni almas muertas. Terribles y dignos de compasión (y con frecuencia enternecedores), no son más que almas basura: hamburguesas dobles con queso.

En *Riding the Rap* Chip Ganz, guaperas hijo de papá que empieza a sentir los efectos de la edad, parásito y predador, planea dar el golpe del siglo. No de éste, sino del que viene. Su delito será de nuevo cuño. «Quemando hierba», «dándole al porro», el embrutecido por la marihuana Chip fue pescando fragmentos de la crisis de los rehenes de Beirut: «los vi en la tele cuando los liberaron, y leí un libro que escribió uno de ellos». Su idea es tomar como rehenes a ricos habitantes de Miami. «¿Estás hablando de secuestros?», le pregunta su socio, Louis Lewis. No. No pedirán rescate por ellos. Ni se pondrán en contacto con sus familias. Esperarán un tiempo, y entonces les preguntarán a sus víctimas cuánto creen que vale su vida.

> Para empezar, Chip había imaginado un húmedo sótano, lleno de telarañas y de cucarachas que corrían de un lado para otro, y con goteantes tuberías, en el que encadenarían a sus rehenes a la pared. Quería que aquella prisión fuera tan desagradable como, según había leído, eran las de Beirut.
>
> Se lo dijo a Louis, que le preguntó: «¿Y dónde encontraremos un sótano en Florida?»

De modo que los malhechores tienen que arreglárselas como pueden. El rehén que toman no es político ni diplomático, sino un corredor de apuestas de la Mafia llamado Harry Arno. El matón al que contratan no es un terrorista chiíta, sino Bobby Deogracias, un cobrador de deudas portorriqueño. (Los nombres de los personajes de Leonard se las traen: en una de sus obras una mujer llamada LaDonna se lía con un hombre llamado DeLeon.) No utilizan como cárcel un fétido sótano, sino una de las habitaciones para los invitados de la

señorial mansión que la madre de Chip tiene en primera línea de mar en Palm Beach. No alimentan a su rehén a base de pan y agua, sino que le dan platos preparados. «Louis dijo que los chiítas les daban a sus rehenes arroz y otras porquerías, pero que, sin duda, les habrían dado la comida que anunciaban por la tele si la hubieran tenido.»

Por descontado, este plan se complica hasta convertirse en un pandemónium típicamente estadounidense. El señor Leonard nos recuerda con insistencia que el delito siempre está a medio cocer, y que hay muchas posibilidades de que quede crudo. La muerte (o la vida, pero entre rejas) llega en forma de dinero rápido, o de la esperanza de conseguirlo. Contra esos delincuentes de pacotilla se enfrenta el comisario de la policía judicial de los Estados Unidos Raylan Givens (un personaje al que damos la bienvenida y que, al igual que Harry Arno, aparecía en la anterior novela del señor Leonard, *Pronto)*. Raylan es, tal vez, el personaje más honesto de toda la obra novelística del señor Leonard, de intachable rectitud y «siempre a punto», un genuino servidor de la ley, al contrario que los venales cobradores de deudas y detectives privados que en las obras del señor Leonard suelen representar a la industria de la ley y el orden. Raylan no es posmoderno ni de Miami; por eso resulta anacrónico allí. Y es fascinante, porque nos muestra aquello en lo que cree realmente el señor Leonard, unos valores que proclama por medio de una prosa muy diferente de la habitual, con ritmos estadounidenses muy distintos, los de Robert Frost, o incluso de Mark Twain:

> Podía saltarse el papeleo para dejar libre a alguien [...] pero no era capaz de entrar en una casa a menos que lo invitaran o que tuviera una orden judicial que le permitiera derribar la puerta.
>
> Era consecuencia de la educación que había recibido: le enseñaron a tener buenos modales [...] hacía mucho tiempo, cuando vivían en un campamento minero y los hombres que sacaban el carbón se declararon en huelga contra la Duke Power: Raylan llevaba casi todo el año participando en los piquetes, y su padre estaba en casa, muriéndose a causa de la antracosis, cuando los matones al servicio de la empresa fueron a su casa en busca de su tío [...] Eran cinco o seis, y un par de ellos llevaban mangos de pico. Cruzaron la calle y se dirigieron al porche de su casa, donde estaba de pie su madre [...] Los matones le dijeron que querían hablar con su hermano [...] Ella les respondió: «No podéis entrar en casa de nadie a menos que os invite. Incluso la gente como vosotros tiene que saberlo. ¿Es que no tenéis casas? ¿Ni mujeres y esposas que cuiden de ellas?» La hicieron a un lado, y golpearon a Raylan con los mangos de pico hasta derribarlo [...]
>
> Las palabras de su madre no los detuvieron. No, pero quedaron grabadas en la mente de Rylan –aquellas palabras y el tono sereno con el que las pronunció–, y por eso, más de veinte años después, le impedían entrar por la fuerza en la casa de aquel hombre.

Leí *Riding the Rap* a mediados de enero. Y a mediados de marzo la

releí. El reseñador entreteniéndose con el gerundio. Pasándose la mañana releyendo a Elmore Leonard y diciendo que formaba parte de su trabajo. La experiencia, como el libro, era una irresistible travesura. Aquello era decadencia posmoderna. Y puro placer.

New York Times Book Review,
mayo de 1995

MEDIO WOLFE

Todo un hombre, de Tom Wolfe

Este libro será un buen amigo de sus lectores. Tal vez el mejor que hayan tenido; al menos, eso les parecerá a veces. Leí *Todo un hombre* durante una semana en la que viajé solo. Siempre estaba a mi disposición: recostado en mi regazo en aviones y trenes, alegrando más de una comida solitaria y, por último, esperándome en mi habitación del hotel cuando volvía a ella. Al igual que su predecesora, *La hoguera de las vanidades,* la nueva novela de Tom Wolfe provoca una adicción profunda e instantánea. Sin embargo, también es intrínseca y genéricamente decepcionante, y conlleva una inevitable resaca. Claro que se trata de una resaca leve y muy soportable, considerando el buen rato que acabamos de pasar.

Cuando empieza la novela, el corpulento y más bien lerdo Charlie Croker caza codornices en su extensa plantación del sur de Georgia con su amigo Inman Armholster, perteneciente a la aristocracia del dinero de Atlanta. El ultraconservador Croker, típico representante del blanco pobre tradicional del «Sur profundo», no obstante ser semianalfabeto, ha prosperado, gracias a sus negocios inmobiliarios, hasta amasar una volátil fortuna que, en ese momento, puede compararse con la de su amigo Armholster. Pero resulta que la justicia retributiva –más conocida por estas latitudes como capitalismo– está a punto de tomar cartas en el asunto. El imperio de Croker se desangra por culpa de un ostentoso y carísimo proyecto cultural, la Sala de Exposiciones Croker: «Nada más entrar en el vestíbulo, el visitante queda anonadado por la altura y la elegancia de su bóveda [...] la escultura de Henry Moore que se levanta en el centro, el arco de mármol sobre la puerta [...] los tapices belgas, el pianista de esmoquin que toca música clásica desde las siete y media de la mañana.» Como siempre, Wolfe evoca con mano maestra lo irreal y absurdamente oneroso de semejantes gastos colosales. En esos momentos aflora el sádico que hay en él. Croker, como Sherman en *La hoguera de las vanidades,* está a punto de quedarse en la miseria.

Cambia el escenario, y conocemos a un apuesto y elegante abogado negro, Roger White, que va en su coche a reunirse con Buck McNutter, el entrenador del equipo local de fútbol americano, quien le ha dicho que se trata de algo muy urgente. McNutter, un blanco pobre de

Misisipí con un cuello tan ancho que parece «soldado» a sus hombros hasta formar una sola pieza, tiene un problema con su jugador estrella, Fareek Fanon, un joven procedente de los barrios bajos que ahora luce una cadena de oro «tan gruesa que se podría utilizar para tirar de una camioneta Isuzu encallada en una zanja de arcilla roja». Fanon acaba de ser acusado de violar a la hija, de dieciocho años, de uno de los miembros de la aristocracia blanca de Atlanta: Inman Armholster, el viejo amigo de Croker...

El siguiente capítulo, titulado, misteriosamente, «Las alforjas», contiene lo mejor del libro. Croker ha sido invitado a desayunar con el «equipo de trabajo» del Banco de los Planificadores, al que debe quinientos millones de dólares. La escena ha sido preparada de un modo encantador. Croker se sienta de cara al insoportable resplandor del sol de primeras horas de la mañana, y tiene ante sí un vaso de papel lleno de un café que huele «a cables de cloruro de polivinilo incinerados» y «una pasta grande, fría, pegajosa, grasienta y parecida a una boñiga de vaca que sabía a canela y queso Cheddar, la cual llenó de terror el corazón de todos los presentes que habían leído algo acerca de la aterosclerosis o los radicales libres». Es que la «orientación» del equipo de trabajo ha cambiado: ahora se encuentra en la fase posterior a la de «buena voluntad», y Croker, que no hace tanto era invitado a comer y a beber a la menor oportunidad, ha descendido a la condición de «pringao». «"Pringao" era, realmente, el término utilizado por aquel banco y por la banca, en general. Los empleados de banca decían "pringao" con la misma naturalidad con la que decían "prestatario", "cofirmante" o "deudor", la forma educada de "pringao", pues nadie que pedía dinero prestado era considerado deudor hasta que no podía pagar.» A medida que prosigue el despiadado interrogatorio («Ésta es la mañana siguiente, tío»), nos acercamos al momento ansiosamente esperado por el equipo de trabajo. Llega cuando las dos manchas de sudor procedentes de los sobacos del «pringao» convergen en su esternón y hacen que sus tetillas parezcan alforjas.

La aparición del alcalde negro de Atlanta hace que demos la bienvenida, agradecidos, a lo que nos parece que va a ser un refrito de *La hoguera de las vanidades:* un relamido y pagado de sí mismo potentado blanco se enfrentará a la barrera que representa la línea de falla racial y se estrellará y se quemará. Sin embargo, aquí la novela da un giro inesperado, y siento tener que decir, por ejemplo, que el dúo formado por McNutter y Fareek, que nos hacía la boca agua, se ausentará de ella durante quinientas páginas. Pero conocemos a Conrad Hensley, un joven (absolutamente increíble) sano por completo de cuerpo y de espíritu, que trabaja como mozo, «encargado de llevar el género de un lugar a otro», o de «seleccionar las piezas mejor

congeladas», en un almacén de carne congelada que tiene Croker cerca de Oakland, California. Una súbita decisión de éste –el despido del quince por ciento del personal de sus empresas– hará que el agraviado Conrad tome un camino que lo llevará, al cabo de varios capítulos, a uno de los mayores fracasos que puede ofrecer el modo de vida estadounidense. Para que se haga una idea: imagine que está en la «hedionda jaula para lagartos» que es el Centro de Rehabilitación de Santa Rita, y que el encargado, un hombre alto y fuerte, con el cabello recogido en una cola, llamado Rotto, entra en la sala de los porreros y le dice que le gusta. Y con malos modos.

Las escenas carcelarias son tan desgarradoras, cómicas y, sobre todo, verídicas, que uno no puede menos que pensar que Wolfe, durante sus famosas «investigaciones», cumplió voluntariamente una sentencia de seis años y un día, por lo menos. Con todo, la pelea con ese estupendo personaje que es Rotto constituye, desde un punto de vista efectivo, el momento culminante de la novela. Después *Todo un hombre* se ve afectada por una extraña *tristesse*. Como suele ocurrir en la narrativa que desea ofrecer grandes imágenes, la segunda mitad del libro no es más que una pálida continuación de la primera. Nuestro autor tiene tantos problemas estructurales que resolver (como la transferencia de Conrad de Santa Rita a la mansión de Croker en Buckland, Atlanta: un verdadero alarde de traslado del género de un lugar a otro), que no le queda tiempo, ni energía, para desarrollar los pequeños placeres incidentales que conlleva su sátira. Y, además, a pesar del andamiaje que monta y de los numerosos personajes secundarios y gruñones a los que recurre, la trama no se aguanta. El destino que aguarda a Croker, además de inverosímil, es incapaz de despertar nuestra simpatía. Y Conrad, la otra mitad que, con él, forma «todo un hombre», es una figura en dos dimensiones, una creación para lectores adolescentes que, por otra parte, adolece de un exceso de sentimentalismo.

A medida que la trama se va volviendo lenta y pierde garra, nos damos cada vez más cuenta de la tendencia de Wolfe a la afectación y la repetición. «Mohíno, malhumorado y displicente, Roger se derrumbó...» «Había sufrido una derrota bochornosa, vergonzosa, humillante.» En sólo media docena de líneas una bailarina es calificada de «salaz», «lúbrica» y «concupiscente». Bueno, yo también tengo un diccionario de sinónimos. Más adelante se le ocurre a Wolfe que una concurridísima fiesta es igual que un mar; y en las diez páginas siguientes a esa feliz metáfora encontramos un «tifón más que regular», un «rugiente mar», unos «bramidos del mar», una «ruidosa crecida de las olas» y un «hirviente mar social» (a lo que hay que añadir unos «hirvientes dientes», un préstamo tomado de *La hoguera de las vanidades)*. Al parecer, además, la máquina de escribir de Wolfe tenía un problema: algunas teclas quedaban trabadas. Claro que, a lo

mejor, realmente quería escribir «¡Oooooh!», y «¡Aaaaaah!», y «¡Nooooo!», y «¡Mmmmmm!».

En un manifiesto, citado con frecuencia, en pro de la «nueva novela social», Wolfe aconseja a los escritores que mantengan a raya a la imaginación y hagan algunas «investigaciones» sobre el terreno: los grandes argumentos están *allí,* no *aquí.* Y afirma que el futuro de la novela radica en «un minucioso realismo» basado en el periodismo. A los periodistas, por descontado, esta idea les pareció estupenda, y todavía la utilizan como argumento contra esfuerzos más «literarios». Me parece obvio, e incluso tautológico, que, si adoptas un punto de vista periodístico, escribirás novelas periodísticas. En otras palabras, al centrarte en acontecimientos locales de carácter, por lo general, efímero, restarás universalidad a tu prosa. Tom Wolfe, gracias al ojo clínico que tiene para la construcción, escribe tan bien acerca de las instituciones de prevención social, como asilos, orfanatos o cárceles, que no se puede menos que compararlo con su admirado Dickens. Éste era visitante habitual de esa clase de establecimientos, y no cabe duda de que hizo «investigaciones» que le permitieron dar verosimilitud a sus cárceles, sus orfanatos o sus tribunales. Pero tampoco cabe duda de que las informaciones que obtuvo pasaron por el tamiz de su imaginación y fueron rehechas de acuerdo con su personal manera de pensar y su particular lógica cómica. Quizá por eso sus obras han perdurado, mientras que las de Wolfe dan la impresión de que envejecerán con relativa rapidez.

Guardian,
noviembre de 1998

BOB SNEED ROMPIÓ EL SILENCIO

Hannibal, de Thomas Harris

Mason Verger, el «malo» de *Hannibal,* de Thomas Harris, es un ser de inconcebible vesania. Su pasatiempo favorito consiste en dirigirse a cualquiera de los «niños afroamericanos» – huérfanos, a ser posible– que tiene a su alrededor y decirle cosas horribles: tu madre de acogida no te quiere a causa del color de tu piel; tu gatito tendrá un accidente y morirá. Cuando el crío se echa a llorar, una enfermera le limpia las lágrimas con una gasa «y luego la escurre en la copa del martini de Mason, que está en la nevera de la sala de juegos, junto a la naranjada y los demás refrescos». ¡Qué tío más malo! ¡Y qué martini más malo! Pero Mason Verger encuentra las lágrimas de huérfano afroamericano tan dulces y embriagadoras como el mejor Tanqueray. Así de increíblemente malvado es ese tío.

Y así acaba la página 66. Y todavía quedan otras cuatrocientas veinte. Admirador de Harris desde hace mucho tiempo, al final acabé el libro, no sin muchos cansinos bostezos, muchas incoercibles caídas de la cabeza sobre el pecho y mucho ahuecar los brazos para que se me ventilaran los sobacos. Al evaluar una novela como *Hannibal*, que muestra gran interés por los cerdos (gorrinos comedores de hombres, criados para desarrollar su lado más salvaje), parece adecuado proclamar a los cuatro vientos que es, sin disputa, una cerdada con todas las de la ley: gruñe, resopla y hoza, y tiene cuatro perniles con sus correspondientes pies y una rizada colita.

Pero traten de explicárselo a los cerdos de Gadara. La publicación de *Hannibal,* el pasado junio, cortó la cinta inaugural de un festival de estupideces. En los Estados Unidos el consenso crítico no pasó de desafortunadamente benigno. Pero en el Reino Unido las reseñas fueron un verdadero alud de necedades. Hubo algunas excepciones, en su mayoría escritas por mujeres (un dato significativo, en mi opinión). Las páginas literarias de todas las publicaciones se deshacían en alabanzas del doctor Lecter. Me pasé horas y horas sentado leyendo largas listas de lo que *Hannibal* no es («una gran novela popular», por ejemplo), largas listas de lo que no hace, largas listas de lo que no consigue y ni siquiera está nunca en el camino de conseguir. Aquella unánime credulidad tenía connotaciones siniestras. ¿Era acaso el futuro que nos esperaba? ¿La moda filistea? ¿La Nueva Inanidad?

Poco se les puede decir, realmente, a los miserables idiotas que quedaron «clavados» en sus asientos por este arpón de incalificable *kitsch*. Y descubrí que podía permanecer sentado, impasible, mientras sesudos críticos decían que Harris «consigue un verdadero impacto moral» y que «cada línea de la novela [...] trasluce un sentimiento de titánica lucha contra el mal en su forma más aberrante», a pesar de lo evidente que resulta que se trata de una obra absolutamente *voulue,* sentimental y corrupta. Pero cuando leo que se considera a *Hannibal* una obra literaria («plausible candidata al Premio Pulitzer», «un logro que hará época») tengo que desenvainar la pluma y blandirla al sol para que lance destellos cegadores.

Una vez llegados a este punto, los dos libros en los que aparece el doctor Lecter –*Dragón rojo* (1981) y *El silencio de los corderos* (1988)– piden a gritos una revisión. Y la soportan sin el menor esfuerzo. En esos libros Harris ha conseguido todo lo que los escritores populares esperan conseguir: ha creado un mundo paralelo, una terrible antitierra, opresiva y misteriosa, pero coherente. Es el mundo del ave de rapiña humana en su entorno estadounidense (con su equipo, sus armas, su movilidad) y de todos los que desearían cazarla. El tema de Harris es la depredación, o, para ser más exactos, el asesinato en serie, pero a su mirada, llena de inteligencia, no le pasan por alto sus manifestaciones menos llamativas. Fijémonos en este pasaje, en apariencia intrascendente, de *Dragón rojo,* que describe la carrera de un periodista de la prensa sensacionalista. Tiene el frío ritmo satírico de Kurt Vonnegut:

> Empezó como encargado de la sección dedicada al Cáncer, con un salario que casi doblaba el que ganaba anteriormente. La dirección quedó impresionada por su actitud [...]
>
> Los estudios de mercado habían demostrado que un gran titular que dijera NUEVA CURA CONTRA EL CÁNCER, O FÁRMACO MILAGROSO CONTRA EL CÁNCER, aumentaba las ventas en supermercados de cualquier número de [*National*] *Tattler* un 22,3 por ciento. Se registraba una caída del seis por ciento de esas ventas cuando el artículo aparecía en primera plana, inmediatamente debajo del titular, consecuencia de que el lector tenía tiempo de darse cuenta de que, en realidad, no decía nada, mientras esperaba en la cola de la caja.
>
> Los expertos en marketing habían descubierto que era mejor que el gran titular apareciera en color en primera plana y el artículo en las páginas centrales, ya que resultaba muy difícil mantener abierto el periódico al mismo tiempo que se empujaba el carro del supermercado y se sacaba el monedero o la cartera.
>
> El artículo estándar tenía cinco párrafos optimistas compuestos en cuerpo diez; luego el texto aparecía en cuerpo ocho, y, al poco, en cuerpo seis; entonces se hacía mención, como de pasada, de que la «medicina milagrosa» tardaría aún bastante en llegar a las farmacias [...]

Consideremos ahora esta escena clave de *El silencio de los corderos.*

Se desarrolla en una rústica funeraria en el pueblo de Potter, Virginia Occidental, y la joven Clarice Starling se dispone a abrir la cremallera de la bolsa impermeable que contiene un cadáver, lleno de excoriaciones y con el cuello cabelludo arrancado, «pescado» en el río: es el cuerpo hinchado por el agua de una muchacha de piernas cerúleas y uñas pintadas con un reluciente esmalte. Dentro de unos instantes Clarice tendrá su primera intuición de la naturaleza del asesino al que quiere dar caza («a veces, la raza humana produce seres que, tras un rostro de persona, esconden una mente que se refocila con lo que yace sobre la mesa de autopsias»). Pero primero, haciendo uso de su más bien escasa autoridad, tiene que despejar la habitación, llena de agentes del sheriff y policías del estado que no paran de hablar en susurros. Advirtamos cómo nos implica el autor con la víctima, por medio de Clarice («dejen que me haga cargo de ella»), hasta el punto de sentirnos apesadumbrados por la suerte de la joven que yace sobre la mesa de mármol:

> Starling se quitó el fular que llevaba al cuello y se lo enrolló alrededor del cabello, lo que le dio el aspecto de una comadrona de algún lugar de las montañas. Sacó un par de guantes de látex del botiquín portátil. Cuando abrió la boca, por primera vez en Potter, su voz tenía un tono más agudo de lo normal, así como una contenida emoción que hizo que Crawford se acercara a la puerta para escuchar mejor. «¡Señores, señores! ¡Sí, ustedes, los agentes y el resto de los caballeros presentes! ¡Escúchenme un momento! ¡Por favor! Ahora dejen que me haga cargo de ella.» Mantuvo las manos frente a los rostros de aquellos hombres mientras se ponía los guantes. «Necesitamos hacerle una serie de cosas. Ustedes la trajeron, y estoy seguro de que su familia les daría las gracias, si pudiera. Ahora márchense, por favor, y dejen que me haga cargo de ella.»

Hannibal Lecter, como se nos recuerda a menudo, hace lo que hace «para divertirse», o, más exactamente, lo hace porque sí. Ni que decir tiene que los libros se derrumbarían al instante si pensáramos lo mismo de su creador. Los dos libros protagonizados por Lecter son novelas de suspense, con tramas basadas en el dolor y el pánico, y hacen que el lector se vea implicado en diversas simplificaciones y situaciones irreales (sobre todo, cuando nos acercamos al final, con todas sus satisfacciones rituales). Esto es lo correcto desde el punto de vista de las exigencias del género literario. Pero Harris también hace lo correcto desde el punto de vista humano. Su prosa es dura y sobria, y muestra una honesta tristeza mientras nos conduce al lugar donde el dragón inclina sus fauces sobre los corderitos.

Parece que el título que pensaba darle el autor al libro era *La morbidez del alma.* Pero alguien debió de hacerle ver que no era el más adecuado, y, al final, lo redujo (probablemente, después de considerar otros, como *Hannibal y la morbidez del alma* y *La morbidez, el alma y Hannibal)* a *Hannibal*, que en la edición inglesa aparece debajo de esta

llamativa frase publicitaria: EL REGRESO DE HANNIBAL LECTER. Desde luego, era una idea atractiva que la subcultura de los asesinos en serie –esa hermandad de mudos sudorosos e invertidos cubiertos de sangre– se enorgulleciera de un solitario intelectual: Hannibal, el psicoanalista asesino, el Camus de los destripadores, que, lo repito, liquida a la gente por puro placer. Pero a este respecto ha habido una imprevista reestructuración provocada por las circunstancias. Hannibal era un personaje secundario en *Dragón rojo* y un simple miembro del reparto en *El silencio de los corderos*, pero en *Hannibal* es la estrella principal. Y las consecuencias, de las que Harris no parece darse cuenta cabal, son sísmicas. Obligan a nuestro confundido novelista a cambiar de tono, estilo y género.

Cuando empieza *Hannibal,* Lecter está en libertad, y nos lo encontramos en Florencia, donde, ridículamente (y también aburridamente, por lo tanto), es «conservador y traductor de la Biblioteca Capponi». ¿No sería mejor decir «conservador de la Biblioteca Capponi, y traductor»? ¿O es que, además de conservar la biblioteca, la traduce? Cabe dentro de lo posible, claro: aunque dejó vacante la plaza asesinando a su anterior ocupante, «una vez tuvo el camino expedito la ganó honradamente al demostrar ante la Comisión de Bellas Artes una extraordinaria capacidad lingüística, pues tradujo oralmente el latín y el italiano medievales, sin necesidad de diccionarios y a partir de manuscritos de complejísima caligrafía gótica». Lo vemos ganarse los aplausos entusiastas de un público de eruditos de renombre mundial con una conferencia que le costó «poco más de tres minutos preparar». He aquí un ejemplo de su brillantez: «La avaricia y la horca, pues, están íntimamente unidas desde la antigüedad en una imagen que se repite una y otra vez.» Por cierto, el infalible Hannibal cree que el plural de *imago* es *imagi.* Al fin y al cabo, es un ser humano. ¿Lo es? Mientras tanto, con muchos gruñidos y resoplidos, la trama argumental va preparando el comité de recepción (los cerdos comedores de hombres) que dará la bienvenida a Lecter en Cerdeña. Embriagado por las lágrimas de los huérfanos afroamericanos, y ansioso de venganza por la mutilación que sufrió tiempo atrás a manos de Lecter, Mason Verger quiere un asiento «de primera fila» cuando aquél sea arrojado a las fauces de los miembros del comité de recepción.

De vuelta en Florencia, Hannibal sigue dedicándose a sus actividades. Podemos verlo en el Teatro Piccolomini («un joyero barroco lleno de dorados y terciopelos») contemplando el escenario «desde un alto palco, solo, con una inmaculada pajarita blanca; su rostro y la pechera de su camisa parecían flotar en la oscuridad de aquel palco enmarcado por doradas molduras barrocas». En casa, vestido con «una bata de seda de cuadros», «elegante, con la espalda

recta», se sienta ante un «clavicordio ricamente decorado»: «Toca con los ojos cerrados. No necesita partitura.» La melodía «vibra hasta perderse en el silencio de la amplia sala». «Cuando cruza el espacioso vestíbulo no tiene necesidad de encender la luz. Una leve corriente de aire nos indica que el doctor Lecter ha pasado junto a nosotros. La gran puerta cruje [...]» La colección de documentos antiguos de la Biblioteca Capponi, una de las mejores del mundo, da a Lecter la oportunidad de investigar su genealogía; entre sus más ilustres antepasados se encuentran los Bevisangue (destacada familia de vampiros italianos) y Maquiavelo. «Si bien sentía cierta curiosidad abstracta acerca de aquella cuestión, no tenía nada que ver con su vanidad.» La vanidad de todo el mundo es mensurable, evidentemente, de acuerdo con unos criterios convencionales, pero «la de Lecter, al igual que su coeficiente intelectual y su capacidad de racionalización, no podía evaluarse según los criterios habituales».

Un par de asesinatos después, la trama hace subir a Lecter a un jumbo que va camino de Detroit. Harris nos hace notar lo mala que es la comida que ofrecen las líneas aéreas, en particular, en la clase turista, en la que se ve obligado a viajar nuestro criminal. Lecter es incapaz de comer «aquella asquerosa bazofia», «aquel pienso compuesto de aerolínea». De debajo del asiento delantero saca una bolsa de almuerzo adquirida en Fauchon, la famosa empresa de París especializada en comida para llevar, la cual contiene «pâté de foie gras trufado de maravilloso aroma e higos de Anatolia cuyos cuellos cortados todavía destilaban suaves lágrimas». También tiene «una botella de medio litro de un Saint Estèphe por el que sentía predilección. El tapón hizo “plop”, suavemente, al salir [...]». Tras aterrizar en Detroit, Lecter se dirige al sur y pronto se equipa con una casa encantadora, un Jaguar negro, una despensa de gourmet, un arsenal y un clave flamenco de finales del siglo XVIII. Como podemos ver, se ha instalado confortablemente: «A altas horas de la noche, con los labios todavía rojos de Château Pétrus y una pequeña copa de cristal de Château d’Yquem de color miel colocada en una mesita auxiliar, el doctor Lecter toca a Bach.»

A estas alturas ya está claro, supongo, que Lecter pertenece a esa estratosférica clase de hombres para los cuales el mundo no es más que un grumo de pulpa que se doblega infinitamente a sus caprichos y sus deseos. Es, en otras palabras, una figura extraordinaria: un aristócrata europeo. Supercapaz, no tiene «necesidad» de esto ni de aquello. De hecho, hasta la palabra «necesitar» le es ajena: si se le permitiera escoger, Lecter –al igual que Harris– preferiría decir «exigir». Al doctor Lecter no le preocupa, realmente, ser tan aristocrático porque «no necesita refuerzos convencionales». Cuando compra armas –aunque tal vez sería mejor decir «adquiere»–, le dice al

cuchillero: «Sólo necesito uno.» ¡Santo cielo! No había sentido semejante sensación de sentirme miembro de una clase superior desde la última vez en que del servicio de habitaciones me preguntaron: «¿En qué puedo servirle?» Y cuando Lecter se da cuenta de que se le ha olvidado algo, exclama: «¡Diantre!», no «¡Mierda!» o «¡Joder!», como el resto de los mortales. Los detalles lo son todo.

La alcurnia de Lecter se nos muestra, pergamino tras pergamino, hacia la mitad del libro. Su madre, aunque de «alta cuna» (italiana, «una Visconti»), procedía de una rama que surgió de la nada en el siglo XII. Su padre, en cambio, era un conde lituano, «cuyo título databa del siglo X». Eso son novecientos años y pico: casi un milenio atrás. ¿Por qué no el siglo III de nuestra era? ¿O el siglo X antes de Cristo? En todo caso, esos antecedentes históricos le son muy útiles a Harris en ciertas escenas de esta obra, que viene a ser, en realidad, un misterio al estilo medieval. «Nada me ocurrió, agente Starling. *Yo* ocurrí», le dice Lecter a Clarice, muy seguro de sí mismo, en *El silencio de los corderos*. «No puede reducirme a un conjunto de influencias.» Clarice no, pero Harris sí. Se insinúa que Lecter sufrió un terrible trauma durante su infancia. Los tanques alemanes que se retiraban de Rusia destruyeron la mansión de los Lecter y mataron «a sus padres y a casi toda la servidumbre». Y un grupo de soldados hambrientos se llevó a Mischa, la hermana pequeña de Hannibal. Realmente, cualquiera se trastornaría si su hermanita hubiera sido comida por un hatajo de nazis. Y Harris trata de conseguir nuestra indulgencia para con su aristocrático asesino (de dieciocho personas, según mis cálculos) durante el proceso que lo eleva de la categoría de «malo» a la de héroe. Lecter, después de todo, tiene que hacerse merecedor de la chica.

La magnificación de la figura de Lecter conlleva la reducción de la de Clarice Starling; o, al menos, ambas cosas van parejas. A lo largo de todo el libro Harris escribe acerca de ella sin dejar traslucir la menor muestra de simpatía del autor por su personaje. A medida que Hannibal se ha ido convirtiendo en la niñita de sus ojos, se ha ido debilitando su interés por Clarice, cuya humilde función en esta novela es la de sostener la trama. Lo demuestran las tareas que le encarga («Una cadena con un candado cromado aseguraba la verja. Parecía cosa de coser y cantar. Starling escudriñó la calle arriba y abajo. No se veía a nadie. *No era más que un simple registro ilegal)* y las extrañas ideas que le atribuye («El sedoso cabello rubio [de aquella mujer] tenía amplias entradas, y Starling no pudo menos que preguntarse si no tomaría esteroides y tendría que echarse el clítoris hacia atrás sujetándolo con esparadrapo»), así como las bromas que pone en su boca *(«Pablo,* tengo que decirte una cosa: el apóstol San Pablo [...] también odiaba a las mujeres. Hubieran debido llamarlo *Paula»)*. Tras

el alud de continuas situaciones imposibles que señala el punto culminante de la novela, Hannibal y Clarice huyen juntos para vivir un apasionado romance que les hará olvidar todo lo pasado. Una vez llegados aquí, ¿qué es más increíble, que Clarice se fugue con semejante criminal, o que Hannibal se interese por ella, ya que, además de ser poco agraciada, carece de su elegante sofisticación? (Es difícil pensar qué mujer podría mantener el interés de Hannibal durante más de cinco segundos. ¿Mata Hari? ¿La baronesa de Orczy? ¿Catalina la Grande?) Mediante el intercambio de unos cuantos lugares comunes los dos huérfanos consiguen «curarse» mutuamente. Llega entonces el momento en el que las llamas de la chimenea «bailan en el dorado vino», y en el que el estilo intenta, sin conseguirlo, adquirir una elevación parecida a la de Faulkner. No sé si podré soportar teclear esto (nótense, hacia el final, las concomitancias con Joyce):

> «¿Te amamantó tu madre, Hannibal Lecter?» [...] Clarice Starling metió su mano ahuecada en el profundo escote de su vestido y sacó uno de sus pechos, cuyo pezón se puso inmediatamente turgente en contacto con el aire libre. «No rechaces éste», le dijo a Hannibal. Siempre mirándole a los ojos, se metió el dedo índice en la boca y cogió una gota de tibio Château d'Yquem, dulce y espeso, y la suspendió de su pezón, donde brilló como un dorado cabujón mientras temblaba al compás de su respiración.
>
> Él se levantó corriendo de su asiento y fue hacia ella; hincó una rodilla en tierra ante su silla y, a la luz de las llamas, inclinó sobre aquel pezón de crema y coral su cabeza oscura y elegante.

Lo último que sabemos de la «hermosa pareja» es que tres años después está en Buenos Aires. En el Teatro Colón se representa *Tamerlán,* de Handel. «Centellean» las joyas. Un Mercedes Maybach «ronronea junto al bordillo». Al llegar aquí debemos dejar de preocuparnos por los tiempos de los verbos, porque Harris pasa libérrimamente del presente al pasado, y viceversa, a menudo en un mismo párrafo. Durante uno de los intermedios, en su «ricamente adornado palco», «el caballero toma una alta y delgada copa de champán de la bandeja que le presenta un camarero y se la ofrece a la dama [...]». Finalizada la función, el Mercedes «ronca» y «desaparece en el jardín de un exquisito edificio de estilo Segundo Imperio próximo a la embajada francesa». ¿Qué tal les van las cosas a los condes de Lecter? Por descontado, a nosotros, pobres plebeyos, sólo se nos permiten unos pocos atisbos que nos hacen morir de envidia. Clarice a menudo habla en italiano durante las comidas («Encuentra una curiosa libertad en los matices visuales de ese idioma»). Hannibal está obsesionado por «penetrar cada día a Clarice Starling, algo que ella ansía con avidez y siempre le anima a hacer». Ah, pero ahora Harris tiene el buen gusto de retirarse mientras murmura, a modo de

sentenciosa despedida: «Todo lo que podemos hacer es aprender de la experiencia y vivir.» En *El silencio de los corderos*, cuando Clarice inicia sus entrevistas con el caníbal encerrado entre rejas, el *National Tattler*, el deleznable periódico sensacionalista, la llamó «¡¡¡LA NOVIA DE FRANKENSTEIN!!!». No deja de tener su gracia que Harris haya acabado haciendo realidad ese titular sensacionalista.

«Estupendamente escrita [...] las telas de araña de imágenes que Harris ha tejido con tanto cuidado [...] tiene fragmentos que enorgullecerían a nuestros mejores escritores [...] no hay una sola frase incorrecta ni innecesaria [...]» O eso, al menos, han dicho los críticos. *Hannibal* es una novela de género, y todas las novelas de género contienen frases innecesarias, a menos que uno sienta el pálpito de la vida en oraciones como «Tommaso volvió a tapar la cubitera», o «Eric Pickford contestó», o «Pazzi trabajó como un poseso», o «Margot no pudo menos que reírse», o «Bob Sneed rompió el silencio». Supongo que esos comentaristas y redactores de páginas literarias estaban pensando en las pocas ocasiones en que Harris se pone hinchado y solemne (el resto de su prosa no es más que material de relleno) o en que, con fugitivo sentimiento poético, trata de contagiarnos un manido sentimentalismo: «Starling miró un instante a través de la pared, más allá de ésta, hacia la eternidad, y se tranquilizó [...]» «Daba la sensación de haber transcurrido una eternidad [...]» «Hannibal la miró a los ojos, y aquella mirada penetró cada vez más profundamente en su alma [...]» «Los ojos negros de Hannibal parecían abrazarla por completo [...]» Ni que decir tiene que Harris se ha convertido en un asesino en serie de las frases inglesas, y *Hannibal* es una necrópolis de prosa.

Al cambiar de género y pasar de clásica novela de suspense a fantasía gótica, ha perdido toda coherencia interna. Que esta pérdida haya sido tratada con general indulgencia por parte de la crítica, y que incluso se le haya dado la bienvenida, tal vez no deba sorprendernos, porque la pérdida de la coherencia también es una característica del mundo del mediador literario. Está en pleno auge un impulso nivelador. Para simplificar, diré que las mediocridades que hablan de libros han decidido acabar con las jerarquías basadas en el talento. Al promocionar a los novelistas de género (Tom Wolfe es otro candidato, aunque es mucho mejor), hunden a los que están adscritos a la corriente general; en esto consiste su placer y su solaz desde hace mucho tiempo. Con todo, creo que podemos confiar en que el público general acabe cansándose del nuevo Lecter y se dé cuenta de la inanidad de ese esnob sadista y de su esmoquin, su pajarita y su despectiva sonrisa de persona acostumbrada a mandar.

Por otra parte, resulta intrigante ver que Harris es alabado como populista, como campeón de la honesta demanda de buena lectura.

Porque en *Hannibal* se aísla del común de los mortales, y es precisamente este aislamiento lo que hace trizas su talento. Mientras atraviesa la multitud, Lecter «aprieta contra su rostro un perfumado pañuelo», y eso mismo es lo que hace Harris en la actualidad. Lecter se reconcome en el purgatorio del 747, e igual le ocurre a Harris, asqueado por los vocingleros turistas, el crío chillón y el niño de pecho maloliente. «Fíjense en esta multitud», escribe (la escena se desarrolla en la Feria Regional de Armas Blancas y de Fuego de la Costa Media del Atlántico): «es zarrapastrosa, envidiosa, malévola e irritable, y no sabe ni hacer una o con un canuto; verdaderamente, tiene el corazón tan duro como la resina seca. (¡Verdaderamente, vaya metáforas, amigo Harris!) El autor de *Dragón rojo* y *El silencio de los corderos* habría mirado esa multitud y nos habría dicho cosas interesantes acerca de ella. Harris ha cortado la conexión, el cable que lo enlaza con nosotros y con Clarice Starling y con la muchacha tendida sobre la mesa de mármol. Quizá por ello, al final, todo funciona bien. Sólo volviendo la espalda a lo vulgar habría podido escribir Thomas Harris una novela de una vulgaridad tan absoluta, una obra de verdadero virtuoso.

Talk,
septiembre de 1999

Vladimir Nabokov

VIDA

Nabokov: His Life in Part, de Andrew Field

Hoy día se biografía a los escritores tanto si su andadura vital está repleta de acontecimientos importantes como si no, siguiendo el principio –muy explotado, y desde hace mucho tiempo, sin duda– de que semejantes estudios ayudan a explicar el porqué de lo que escribieron. La vida de E. M. Forster, por ejemplo, cuyos noventa y un años fueron notables, sobre todo, por la ausencia casi absoluta de incidentes, ha sido objeto en fecha reciente de una biografía en dos volúmenes, y es indudable que volverá a serlo en más de una ocasión.

Pero a Vladimir Nabokov *sí* le pasaron cosas, y este hecho es una de las excentricidades más agradables del libro que comentamos. Fue la suya una vida llena de encanto quijotesco, casi novelesca, en la que abundaron tanto los momentos trágicos como los grotescos o los sublimes (estos últimos mucho más en consonancia con las características de su ficción). Nabokov, por descontado, consideraba que el cliché era el paradigma del arte malo, por lo que resulta atrayentemente irónico que su vida se pareciera en tantos aspectos a esa clase de arte. Su primer biógrafo ratifica con frecuencia esta impresión, aunque el arte malo al que aspira el señor Field no es el de las noveluchas románticas, sino el del extravagante «diálogo» psicológico.

La familia de Nabokov era una de las más opulentas de la Rusia anterior a la Revolución de Octubre: rica, linajuda, aristocrática (el señor Field se explaya acerca de todo esto de un modo que casi resulta surrealista), y era tal el talento natural de sus miembros, que cualquier Nabokov que no hubiera alcanzado, por lo menos, fama de ámbito nacional habría sido considerado por los demás necio y haragán. El abuelo de nuestro biografiado fue ministro de Justicia con los zares Alejandro II y Alejandro III. Su hogar era culto, serio, ilustrado: «en la mesa se hablaba francés, en el cuarto de los niños, inglés, y en el resto de la mansión, ruso». El padre de Nabokov, un destacado liberal que formó parte del gobierno provisional tras la caída de los zares (y por el que Trotski sentía especial animadversión), era tan «europeo», que enviaba sus camisas a Londres para que se las lavaran y plancharan.

Tolstói acarició el cabello del niño Vladimir. Mandelstam dio conferencias en la escuela a la que asistía. Al llegar a la adolescencia,

heredó una fortuna de un millón de rublos, lo que le aseguraba la independencia económica. Publicó algunos libros de poemas en ediciones privadas y se dedicó a cortejar a toda muchacha que se le ponía a tiro, lo que le dio cierta fama de conquistador en San Petersburgo. Algunos de sus amigos poetas mayores que él, alistados en los regimientos de húsares del ejército blanco, ya habían conocido una muerte prematura.

Los bolcheviques dispararon contra el barco en el que huyó de Crimea con su familia. Ninguno de sus miembros volvería a ver su patria. Los Nabokov aceptaron con resignación tener que dejar la opulencia de la Rusia prerrevolucionaria por las privaciones y la mezquindad del exilio. Vladimir pasó tres años, en los que no escasearon los romances, estudiando en el Trinity College de Cambridge (el estilo del señor Field muestra una desesperante inseguridad durante todo este capítulo), tras los cuales se trasladó a Berlín, la meca de los *émigrés*. Fue allí donde Nabokov padre fue asesinado, en el curso de una conferencia que daba un político de cuyas ideas discrepaba, pero al que trató de proteger de las balas de un anarquista.

También fue en Berlín donde Nabokov empezó a escribir novelas en ruso, y donde tuvo que ganarse la vida dando clases: sus especialidades, cosa muy propia de él, eran el francés, el inglés, el boxeo, el tenis y la prosodia. Se casó con Vera Evséevna, una judía rusa a la que dedicó todas sus novelas, que le ha sobrevivido y reside en Montreux. Trataron de pasar lo más inadvertidos que pudieron en la Alemania de Weimar (el mundo de Herr Issyvoo y sus amigos, descrito por Nabokov como «el colmo de la vulgaridad»). Cuando los Nabokov se trasladaron a París, en 1937, asqueados y un tanto amedrentados, los judíos vivían en un estado de terror y eran apaleados en las calles. Su hermano Serguéi, homosexual, murió más tarde en un campo de concentración nazi.

En París la reputación de Nabokov empezó a proyectarse más allá de los círculos de los *émigrés*, que, por otra parte, para entonces ya empezaban a dispersarse. Había en París mucha inseguridad, muchas discusiones y no menos murmuraciones, y Nabokov tenía tendencia a retar en duelo a quienes creía que se portaban mal con él. Joyce asistió a una de sus conferencias, y después hablaron durante un rato, aunque no iniciaron una verdadera amistad. Pero la *Wehrmacht* los había seguido desde Alemania. Un «préstamo» que les hizo Rajmáninov espontáneamente permitió a los Nabokov huir de nuevo durante la caída de Francia. Se embarcaron para los Estados Unidos en el último transporte de refugiados fletado por las organizaciones asistenciales judías; el apellido Nabokov (el padre de Vladimir había destacado por sus campañas contra el antisemitismo), seguramente, les ayudó a

conseguir sus literas. Una vez en los Estados Unidos, los *émigrés* pasaron a ser meros inmigrantes, y tuvieron que abrirse camino duramente. El reconocimiento literario y por parte de los ambientes intelectuales fue gradual. Tras la carrera de obstáculos que constituyó la aparición de *Lolita* (se asegura que su publicación en Gran Bretaña fue objeto de debates por parte del consejo de ministros), los Nabokov volvieron a embarcarse para pasar el lujoso crepúsculo de sus vidas en un hotel a orillas del lago Léman, y aquí es donde termina el libro.

Y también donde empieza, porque esta biografía no sigue mansamente el convencional orden cronológico. El libro del señor Field se inicia con una larga evocación personal de los ancianos Nabokov, cómodamente instalados en su hotel de Montreux. El estilo de ese capítulo –compuesto, por otra parte, en negrita, para que destaque más– sigue los cánones de vulgaridad del «nuevo periodismo», y en él el señor Field se esfuerza cuanto puede por ser elíptico, malicioso y, en general, nabokoviano. Con todo, ese capítulo tiene un encanto que no por fortuito es menos genuino. La personalidad de Nabokov resalta de un modo realmente atractivo: era afectuoso, animado e ingenioso, tenía la obsesión de dar generosas propinas al personal del hotel y mostraba verdadera ansiedad por ver «cómo saldrían las cosas» en la obra pionera del señor Field.

Lo realmente divertido, sin embargo, es contemplar el espectáculo que ofrece el señor Field mientras el Gran Maestro le toma el pelo una y otra vez. De vez en cuando, se da cuenta de ello, y reconoce, herido, que advertirlo lo hirió. Pero en otras ocasiones no es más que el cronista de su propia falta de agudeza. Mi ejemplo favorito es la conversación acerca del rumor (más adelante desmentido en el texto) de que el padre de Nabokov era fruto de un desliz que tuvo su abuela materna con el zar Alejandro II. «Sí, a veces siento bullir en mis venas la sangre de Pedro el Grande», asegura Nabokov, y la grabadora del biógrafo recoge esta afirmación sin el menor chirrido de incredu - lidad.

«¿Podemos decir ahora que conocemos a ese hombre?», se pregunta el señor Field en su astuta «Conclusión». No, la verdad es que no. Pero es un principio: sabemos más cosas acerca de ese hombre, sin duda, gracias a las páginas del señor Field que a *Habla, memoria*, la autobiografía de Nabokov, deliberadamente indirecta y convencional. En un momento del capítulo primero, Nabokov reprocha suavemente al señor Field su método biográfico. Y éste hace la siguiente observación: «En ciertos aspectos (y no pienso ahora en sus muchas virtudes y atributos) me parezco demasiado a Vladimir Nabokov para poderlo juzgar.» Tal vez por eso Nabokov recibió bien a su taciturno y satisfecho de sí mismo biógrafo y le hizo objeto de sus confidencias oficiales. Cualquier otra persona habría tenido un ataque de nervios

antes de que hubiera pasado media hora. *Nabokov: His Life in Part* presta un servicio, aunque sólo sea por el hecho de haber recibido ciertas informaciones de primera mano. Es tan atrevida como entusiasta y, a pesar de los esfuerzos del señor Field, rara vez demasiado aburrida.

Observer,
agosto de 1977

LECCIONES DE LITERATURA

Curso de literatura europea, de Vladimir Nabokov
Edición a cargo de Fredson Bowers

Leer es una técnica, y hay que aprenderla. He aquí algunos paternales consejos para hacerlo que ofrece Vladimir Nabokov.

No hay que «identificarse» con Stephen Dedalus o Fanny Price; no hay que ver en *Madame Bovary* una denuncia de la burguesía ni en *Casa desolada* un ataque contra el sistema legal; no hay que registrar escrupulosamente las novelas de arriba abajo en busca de «ideas», que no son más que tópicos retóricamente hinchados. Todo lo que necesita un buen lector es imaginación, memoria, un diccionario y cierta dosis de sentido artístico. Llegado aquí, el buen maestro se inclinará hacia delante y recordará a sus alumnos que utiliza el término *lector* en sentido muy amplio. «Resulta curioso que no se puede leer un libro: sólo es posible releerlo.»

Leer es un arte, y Vladimir Nabokov lo poseía a la perfección. Este libro recoge, más o menos, la mitad de las lecciones que impartió Nabokov a sus afortunados alumnos en las universidades de Wellesley y Cornell entre 1941 y 1958. Han sido recopiladas por Fredson Bowers mediante un trabajo que ha requerido una fanática meticulosidad para poner en limpio los garabatos de las apresuradas notas con las que Nabokov preparaba sus lecciones. El profesor Bowers reproduce, asimismo, varios agradables elementos auxiliares para el estudio de la literatura, como el plano de Mansfield Park realizado por Nabokov, su propio plano del Dublín de Joyce y su propio dibujo de la gorra de visera de Charles Bovary («un objeto patético y carente del menor gusto»). El presente volumen contiene dos lecciones de carácter general y siete, más extensas, dedicadas a obras maestras de la literatura europea; un segundo volumen, o, al menos, ésa es la intención, nos enseñará lo que pensaba Nabokov de los escritores rusos. En todos los sentidos este proyecto es un delicioso monumento al redescubrimiento literario.

Cabría calificar el método didáctico de Nabokov de idiosincrásico si no fuera tan inquebrantablemente fiel a sus modelos. No resulta sorprendente el menosprecio que demuestra por la práctica habitual de la enseñanza de la literatura inglesa, con sus divisiones en escuelas y

movimientos, sus desmitificaciones y sus falaces interpretaciones. Trata a los libros que elige con la confianza, la frialdad y el sentimiento de estar absolutamente legitimado para ello del colega profesional. Los profesores de literatura tienden a generalizar o pontificar. Nabokov nunca lo hace. Jamás se deja llevar por las prácticas intelectuales al uso.

A primera vista, el enfoque didáctico de Nabokov parece tosco y anticuado, e incluso superficial. Sin duda, era consustancial a su naturaleza adoptar siempre una especie de aire protector y condescendiente que no podía menos que mostrar también hacia sus alumnos, para lo cual, por otra parte, quizá no le faltaban razones. Según dice John Updike en la introducción, que contribuye en gran manera a situarnos en el ambiente de socarrona pedagogía que impregna estas lecciones, Nabokov inauguraba sus cursos con estas palabras: «¿Están todos satisfechos de sus asientos? ¡Estupendo! No hablen, no fumen, no hagan calceta, no lean periódicos, no duerman y, ¡por el amor de Dios, tomen notas!» Acto seguido, se dedicaba a desconcertar y aguijonear a los estudiantes serios, que siempre mostraban cierto malhumor por su actitud, haciendo trizas con enérgica animación sus ideas preconcebidas, todavía no maduradas y producto de la moda del momento. De modo similar, sus exámenes de fin de curso se limitaban a pedir a sus alumnos que regurgitaran las ideas de su profesor («Hagan una redacción acerca del uso de la conjunción "y" por Flaubert»).

Nabokov utilizaba para sus explicaciones el método de Granville-Barker, que es el más espectacular y menos complicado. Se trata del enfoque lineal. Nabokov nos invita a que lo acompañemos por el texto, con frecuencia se limita a contarnos la historia, nos ofrece profusas y largas citas y, a veces, hace extrañas digresiones y caprichosos apartes. «En los Estados Unidos el presidente Jefferson acababa de conseguir que se promulgara la ley de Embargo [destinada a proteger los intereses de su país, neutral durante las guerras napoleónicas].» O en su lección acerca de *Por el camino de Swann:* «Por cierto, en la literatura moderna la primera descripción de unos homosexuales se da en *Ana Karenina*, en concreto, en la segunda parte del capítulo diecinueve.» El tono es relajado, alegre, juguetón y, en apariencia, muy estrecho. No hay manera de alejarse de las novelas que se discuten para contemplarlas con una amplia perspectiva.

Sin embargo, no tardamos en darnos cuenta de que los resúmenes argumentales de Nabokov, con su énfasis en las conductas de los personajes en cuanto consecuencia de su situación social y en los efectos locales, tienen, a su manera, un decoro inmaculado: recrean a la perfección el tono y la distancia irónica del original. Nabokov critica de un modo hilarante a Homais en *Madame Bovary* y trata de proteger,

con buen humor, a la empalagosa Fanny Price en *Mansfield Park;* y su resumen de *La metamorfosis,* de Kafka, es de un intimismo casi insoportable, pues Nabokov, que no en vano era lepidopterólogo, muestra una particular ternura hacia el transformado Gregor:

> Es curioso que Gregor, el escarabajo, nunca llegara a sospechar que tenía un par de alas debajo de su duro caparazón [...] Gregor, aunque para entonces ya era un escarabajo muy enfermo –la herida de la manzana empezaba a pudrirse, y se moría de hambre–, no dejaba de sentir cierta satisfacción de coleóptero mientras correteaba entre toda aquella porquería polvorienta.

Nabokov reacciona del mismo modo sincero y carente de prejuicios cuando defiende la escena de la muerte de Jo, la Barrendera, en *Casa desolada* contra las acusaciones de sentimentalismo: «Me atrevería a asegurar que quienes denuncian lo sentimental desconocen, por lo general, ese sentimiento.» Como Nabokov ha explicado antes, el verdadero lector no lee con el cerebro ni con el corazón, sino con la espalda, siempre a la espera «de un cosquilleo de comprensión entre los omóplatos».

Buena parte de la crítica literaria tiende a proyectarse hacia algo que está más allá de la literatura. Se proyecta hacia el marxismo, o la sociología, o la filosofía, o la semiótica, o incluso la vida, ese curioso bien con el cual el doctor Leavis siempre subrayó su compromiso. Nabokov se proyecta hacia la propia literatura, hacia el propio arte literario, y no trata de «hacernos compartir las emociones de los personajes del libro, sino las de su autor». Quería enseñar a la gente a leer. Además, y tal vez de modo inconsciente, pretendía despertar el amor por la literatura de una manera muy sencilla: mostrando hasta qué punto la amaba. Su observación acerca de los hábitos literarios de Emma Bovary tiene la cadencia adecuada de agradecida solemnidad:

Flaubert utiliza el mismo truco artístico cuando enumera las ordinarieces de Homais. El tema puede ser vulgar y repulsivo. Su expresión está modulada y equilibrada de una manera artística. Eso es estilo. Eso es arte. Eso es lo único que importa de veras en los libros.

Observer,
enero de 1981

TEATRO

The Man from the USSR and Other Plays, de Vladimir Nabokov. Traducción e introducción de Dmitri Nabokov

> Detesto el teatro porque lo considero una forma literaria primitiva y despreciable, históricamente hablando; una forma literaria que deriva de rituales de la Edad de Piedra y se basa en la falta de sentido común del común de los mortales, por más aportaciones que haya recibido de genios individuales, como las de los poetas de la época isabelina inglesa, por ejemplo, que el lector avisado sabe separar sin dificultades de la morralla.

No es Nabokov quien habla, sino Humbert Humbert, en *Lolita*, y el pobre tiene muy buenas razones para detestar el teatro. La jovencita de la que está enamorado quiere intervenir en una obra teatral *(Los cazadores encantados)* que se representará en su escuela, lo cual la pondrá en estrecho contacto con muchachos de su edad, cosa que, según Humbert, no figura entre las «permitidas a regañadientes», sino entre las «absolutamente prohibidas». Al final, es el autor de esa obra teatral, Clare Quilty, quien le quita a Humbert su encantadora particular, su pequeña Lo. Por consiguiente, Humbert es un caso especial. Pero creo que habría detestado el teatro de todos modos. Y que Nabokov le habría dado la razón sin pensárselo dos veces.

The Man from the USSR and Other Plays es, en esencia, una colección de fascinantes piezas juveniles o, más bien, marginales. De modo semejante a lo que representan las obras de carpintería que realizó en su casa, durante la infancia, un gran escultor, el libro nos muestra a un artista que se expresa mediante formas inferiores y limitadas antes de encontrar el lugar que realmente le corresponde. Resulta muy significativo que el volumen se cierre con dos combativos y brillantes ensayos acerca de la insustancialidad del arte dramático, los cuales fueron escritos hacia 1940 (es decir, unos quince años antes que *Lolita)*. Para aquel entonces el desprecio de Nabokov hacia el teatro ya se había desarrollado de modo muy saludable.

De las cuatro obras teatrales recogidas en el libro, la que le da título es, con mucho, la mejor, en parte, porque está ambientada en un medio muy animado: el Berlín de los *émigrés* en la década de los veinte, un mundo de inmundas pensiones, de patéticos esfuerzos por

ocultar el descenso de posición social, de camareros con título nobiliario y de terratenientes convertidos en taberneros. El argumento gira alrededor de Kuznetsoff, el hombre llegado de la Unión Soviética, una espléndida creación de personaje desprovisto del menor atractivo. Feo, hosco, mezquino, carente del más mínimo encanto, un hombre sin atributos, es, no obstante, reverenciado de modo casi místico por todos los *dramatis personae,* intimida a los hombres y provoca mal reprimidos accesos de excitación en las mujeres.

¿Por qué? Porque el alegremente blasfemo Kuznetsoff, el hombre sin atributos, es un ser evolucionado, un hombre del siglo XX, mientras que los integrantes del heterogéneo grupo de los *émigrés*, con toda su delicadeza y su emotividad, se sienten insignificantes residuos de una época desaparecida para siempre. La posición de Kuznetsoff respecto al nuevo régimen es ambigua, pero es indudable que está en buenas relaciones con la impenetrable Unión Soviética, y que puede volver allí cuando le plazca. Los dolidos exiliados de Berlín darían cualquier cosa por volver a pisar suelo ruso, aunque sólo fuera para cavar en él su propia tumba. Kuznetsoff es su mesías; un falso mesías, por descontado. «Soy un hombre muy ocupado», dice siempre que viene a cuento. «La verdad es que ni siquiera tengo tiempo para decir que soy un hombre muy ocupado.»

The Man from the USSR es sugerente y está bien estructurada, y resulta impresionante por la maestría que demuestra su autor, que tenía poco más de veinte años cuando la escribió. Dicho esto, la única muestra real de *escritura* en toda la obra son las indicaciones para su puesta en escena. «A la izquierda [...] un amplio pasillo lleno de elementos de utilería, lo cual crea un efecto que recuerda, a un mismo tiempo, la sala de espera de un estudio fotográfico, la acumulación de objetos en una caseta de feria y la abigarrada esquina de un cuadro de un pintor futurista.» El lector se dice, de repente: Ahora escribes. Ahora escribes en *prosa.* Nabokov es, sin duda, un consumado creador de ambientes, pero sólo en momentos como ése crea páginas de verdadera literatura.

Dos de las tres obras restantes son intentos fragmentarios de escapar, mediante recursos tradicionales, de la melancólica monotonía del drama en prosa: son dramas en verso; uno de ellos es una elegía de la expedición de Scott a la Antártida, y el otro, una embelesadora fábula ambientada en la Francia posrevolucionaria en la que un aristócrata conoce al verdugo que no pudo ver realizado su deseo de guillotinarlo. Son éstas (según la terminología que Nabokov nos explica más adelante) obras «adjetivas», o floridas y estáticas, en contraposición con las obras «verbales», o flexibles y móviles. Desde luego, se desarrollan sin altibajos, y, por otra parte, muestran los primeros indicios de temas posteriores, como hace notar Dmitri

Nabokov en su introducción, a la que una evidente simpatía por el autor no resta un ápice de rigurosidad. Pero se trata de obras poco emotivas, incapaces de despertar un interés real. Después de todo, tenemos el ejemplo de Eliot para demostrar que el hecho de que una pieza teatral resulte irrepresentable no significa que su lectura sea divertida.

El más largo y, en proporción, menos satisfactorio de los esfuerzos de Nabokov se titula *The Event*, y, estrictamente hablando, carece de incidencias, porque el malvado no aparece nunca. No obstante, es una pieza muy «verbal» a causa de todas las idas y venidas y vueltas y revueltas que tratan de pasar por acción dramática. Nabokov escribió o, por lo menos, completó *The Event* en fecha bastante tardía, 1938, cuando ya contaba en su haber con obras maestras de la novela como *La defensa* o *Risa en la oscuridad.* No cabe duda de que se trata de su última incursión en el arte dramático: en su cacofonía y su caos advertimos que ya se había cansado tanto de la forma teatral como de enfrentarse a ella.

Así pues, con un estado de ánimo de alivio compartido llegamos a los dos ensayos que completan el libro. En ellos Nabokov expone lisa y llanamente una verdad obvia: «Las obras teatrales más populares de antaño tienen el mismo nivel que las peores novelas de hogaño. Hoy día las obras teatrales más populares tienen el mismo nivel que las historias que publican las revistas y los gruesos bestsellers.» Y las razones de que esto sea así también resultan obvias: la artificialidad de las convenciones dramáticas y el cansancio que acaban provocando, junto con una insidiosa confianza en las fuerzas del mercado (y no hay más que *ver* cuáles son esas fuerzas en Broadway y la avenida de Shaftesbury). Empezando con Esquilo, Nabokov confecciona una lista de dramaturgos, muy pocos de los cuales escapan del juicio sumarísimo y la ejecución: Chéjov, tal vez Gógol, algo de Shaw, un poco de Ibsen, y eso es casi todo.

¡Ah, sí! Y Shakespeare. El hecho de que Shakespeare fuera, ¡oh sorpresa!, *dramaturgo* es una de las mayores bromas cósmicas de todos los tiempos; algo semejante a que Mozart hubiera desarrollado toda su carrera como segundo triangulista o guitarrista en un conjunto de música folclórica de Salzburgo. (Y es también una irrefutable confirmación de que Shakespeare constituye una excepción de todas las reglas.) El quid de la cuestión, como dicen los empresarios teatrales, es el siguiente: Al entregar una obra teatral para que sea producida o publicada, su autor entrega un producto, por así decirlo, en forma de notas. Se ha limitado a acabar el diálogo; y, como sabe cualquier novelista, comparadas con las restantes dificultades de la ficción, las que presenta el diálogo son irrelevantes. Como no podía ser de otra manera, el teatro sólo pudo interesar a Nabokov durante una

parte muy breve de su vida creadora. Tenía cosas mejores que hacer. Imaginar el personaje de Humbert Humbert, por ejemplo, con todas sus sensatas y arraigadas opiniones.

Observer,
24 de febrero de 1985

CARTAS

Vladimir Nabokov: Selected Letters 1940-1977
Edición de Dmitri Nabokov y Matthew J. Bruccoli

Doy por sentado que todos tenemos fantasías más o menos inconfesables relacionadas con nuestros escritores preferidos. Los conocemos personalmente en nuestras mentes, y todo va sobre ruedas. Hasta el punto de convertirnos en los preferidos de nuestros preferidos. Esos complacientes intercambios de cumplidos están constituidos fundamentalmente, por descontado, por meros clichés. Por ejemplo, los ojos ciegos de Borges se llenan de lágrimas cuando lo emocionamos con nuestra lectura de Kipling, o bebemos más que Joyce en los bares de París, o, después de pasar un rato con nosotros, la propensión al aislamiento de J. D. Salinger empieza a menguar. Pasar un día de ensueño con Vladimir Nabokov debería consistir en una expedición para capturar mariposas raras coronada por el éxito más absoluto, largas y complejas partidas de ajedrez y un largo etcétera. Pero cuando se trata de él, incluso la fantasía más desbocada se acobarda. Aun soñando despiertos nos quedamos sin habla, llenos de humildad y hechos un manojo de nervios. Y es que el mago de Montreux no tiene pelos en la lengua y es tal vez, desde un punto de vista personal, el que más nos intimida de nuestros maestros modernos. Como dijo un conocido escritor judío de V. S. Naipaul: «Una mirada suya bastó para que pensara que podía saltarme el Yom Kippur.»

Este delicioso libro deja claro que Nabokov era un hombre encantador: fiel, generoso, afectuoso y maravillosamente alegre. Debo reconocer, sin embargo, que esto ya estaba claro, y no sólo gracias a los tres libros anteriores en los que se dirige a nosotros sin utilizar las vías formales e indirectas del arte. *Habla, memoria,* es, de hecho, el menos revelador de todos, porque es el más artístico: describe la formación del talento, no la personalidad. En *Opiniones contundentes* Nabokov a menudo se despacha a su gusto, pero rara vez lo hace sin llevar puesto el uniforme de gala del iconoclasta. La vivaz intimidad se inicia con *The Nabokov-Wilson Letters, 1940-1971,* una tragicomedia escrita a dos manos en la que Vladimir pronto supera al limitado,

constituido por sí mismo en custodio de determinadas tradiciones y fatalmente envidioso Edmund.

Vladimir Nabokov: Selected Letters 1940-1977 da profundidad y detalle a la imagen humana. Aquellos que, en general, no simpatizan con la voz de Nabokov encontrarán aquí mucho que hará aún más profundo ese desagrado: bastante preciosismo, buenas dosis de virulencia, mucha soberbia, opiniones políticas retrógradas y cordiales relaciones con *Playboy*. Nabokov era orgulloso, y guardaba orgullosamente su intimidad; el pe - ríodo necesario para conocerlo, aunque sólo fuera un poco, era, evidentemente, largo, y confiaba en la familia, no en los amigos. En cambio, para el sincero aficionado a Nabokov este libro será una confirmación: la de las virtudes y la fuerza que emanan de cada una de las páginas que escribió. De todas ellas, incluso las más devastadoras, las más crueles, las más tristes.

Al igual que la correspondencia entre Nabokov y Wilson, ésta se inicia con la llegada de los Nabokov a los Estados Unidos y su desconcierto inicial. Tras el miedo y la inseguridad de Europa, «el contraste hace que nuestra existencia cotidiana parezca el colmo del lujo, algo semejante al vulgar sueño de un millonario [...] casi me da vergüenza descansar –como hago ahora– sobre una manta en un prado, rodeado de altas hierbas y flores [...]». Hay que dejar que los recuerdos de Europa –donde, por ejemplo, Nabokov perdió a su hermano Serguéi («¡Pobre, pobre Seryozha...!»)– vayan madurando mientras este distinguidísimo, pero completamente anónimo *émigré* por segunda vez inicia una nueva carrera, y en un nuevo idioma. El proceso no resultó, ni mucho menos, fácil.

La adquisición del nuevo idioma, como sabemos, avanzó con asombrosa rapidez. Incluso los solecismos que cometía Nabokov no carecían de gracia. Pero la nueva carrera, simplemente, no arrancaba. En 1957, tras diecisiete años de fanática labor, seguía siendo tan pobre como cuando llegó a los Estados Unidos. Aunque no hay en ellas muestras de lástima de sí mismo, ni quejas, las cartas dejan traslucir una mal disimulada desesperación: «¿Ha hablado de mí con alguno de los llamados “clubes del libro”? [...] Dicen que con ellos se puede hacer bastante dinero.» Las comillas que destacan la expresión «clubes del libro» tal vez hubieran debido emplearse para subrayar la palabra «dinero». Esfuerzos colosales, que minaban su salud, recibían míseras recompensas. Nabokov compara a menudo –y con gran brillantez– sus sufrimientos con los del parto. Tras acabar *Gogol*: «Me gustaría conocer al británico capaz de escribir un libro sobre Shakespeare en ruso. Me siento muy débil, esbozo una débil sonrisa, estoy tumbado en una cama de mi pabellón privado de maternidad y espero que me manden ramos de rosas.» Tras acabar *Barra siniestra:* «Descanso envuelto en encajes, como una madre que acabara de dar a luz; mi piel, todavía

levemente húmeda, es muy sensible, y está tan pálida, que se ven todas sus pecas; junto a mi cama duerme en su cuna el recién nacido, cuya carita tiene el color de una cámara de neumático.»

La segunda mitad de la década de los cincuenta representó un giro radical en la vida de Nabokov. *Lolita,* mencionada por primera vez en esta correspondencia en 1951 (y en 1947 en la que sostenía con Wilson), parecía impublicable, al igual que *Pnin* (tal vez la más accesible de sus obras maestras) y la imponente *Eugene Oneguin*. Todavía daba clases, hacía reseñas, traducía (Lérmontov al inglés, *Habla, memoria* al ruso). Y debía ochocientos dólares a su banco. La vindicación, cuando, por fin, llegó, fue súbita y duradera. En 1959 ya había dejado la enseñanza universitaria (e intercambiaba telegramas con Stanley Kubrick). En 1961 ya residía de manera permanente en Suiza, y, más exactamente, en el Hotel Montreux-Palace. «Pero todo esto hubiera debido ocurrir hace treinta años», comenta con sequedad. Nabokov había sido liberado, y podía dedicarse a tareas de más envergadura. En 1975, como siempre, estaba «abrumado de trabajo», y siguió extáticamente productivo hasta su muerte. Una dedicación intransigente a su obra: ésa era su misión y lo que daba sentido a su vida. Y para realizarla dio –y nos dio– todo lo que tenía.

Y también lo hace en la correspondencia que ahora comentamos: pocas frases hay en ella que no sean vivaces, elegantes, precisas y dignas de ser tenidas en cuenta. Incluso las tareas y las anécdotas cotidianas de la vida literaria son vistas de un modo nuevo gracias a la increíble sensibilidad de Nabokov. He aquí sus comentarios acerca de un editor («un millonario estadounidense con un espléndido divieso en la nuca»), una agente literaria («una mujer bajita, de aspecto feroz, patizamba y con el pelo teñido de un rojo repugnante»), un biógrafo ingrato («Distinguido señor Field: Su innoble carta del 9 de julio [...]»), un dibujante inepto («la mariposa de la sobrecubierta [...] está tan fuera de lugar [...] como un atún en la de una edición de *Moby Dick»)*, un editor que trataba de «ficharlo» («Le doy las gracias, aunque no estoy muy seguro de que deba hacerlo, por el ejemplar de *The Conversions,* de Harry Matthews. Es un pequeño e informe montón de pretenciosas tonterías»). Por lo menos, el señor Matthews está en buena (y numerosa) compañía: junto con los «grandes farsantes» Thomas Mann («un charlatán»), T. S. Eliot («desagradable y de segunda fila»), Ezra Pound («un venerable impostor»), Paul Bowles («carente de talento») y Saul Bellow («de una miserable mediocridad»).

Edmund Wilson pensaba que Nabokov tenía debilidad por el «humor malicioso». Más tarde, en *Upstate,* endureció esta acusación, y dijo que era un *Schadenfreude,* es decir, alguien que se alegraba del mal ajeno. Nabokov era consciente de esta tendencia, pero no le hacía perder el sueño. Como escribió a un editor: «Los aspectos “desagradables” que

ha encontrado en el segundo capítulo constituyen una característica distintiva de mi obra en general; lo que ocurre es que usted no se dio cuenta de que en el primer capítulo había la misma mezquindad, el mismo "realismo" y el mismo *páthos.»* Esos aspectos forman parte de un rasgo de la personalidad de Nabokov un tanto extravagante, pero que constituye una fuerza unificadora en todos sus escritos: una confianza absoluta en el estilo («Para mí el "estilo" es lo que importa»). Por ello escribió a su esposa, Vera, durante una de las ausencias de ésta: «El lado oriental de cada minuto de mi vida ya está iluminado por la luz de nuestro inminente encuentro. En el resto reina la triste y monótona soledad de estar sin ti.» Y a su hermana Elena (aquí el tema es el amor paterno, y cómo los niños dan la sensación de permanecer siempre iguales a pesar de que vayan creciendo): «Escucha: debes agarrar con el puño de tu alma, y no soltarlas jamás, todas las cualidades que conforman la manera de ser de Zhikochka en estos momentos; así resplandecerán a través de todo su ser, y lo harán durante mucho tiempo.»

Este libro está impregnado de amor paterno: el que había entre su autor y su coeditor, y en parte traductor, Dmitri Nabokov, o Mitya, o Mityusha, o Mityenka, o Mityushenka, o Dmitrichko. Su amor es profundo y patente, y suena muy ruso a nuestros oídos occidentales. Dmitri deja de ser «el pequeñín», que enseguida «se ponía a cuarenta de fiebre», para convertirse en un adulto que muestra increíble talento en todo lo que emprende (participa en carreras automovilísticas, es alpinista, canta ópera), pero siempre sigue siendo objeto de una paciente preocupación: «Es muy poco recomendable para nuestra salud que tengamos que preocuparnos tanto por ti (somos muy viejos: tenemos ciento veinte años), y la verdad es que no podemos entender que tú no lo entiendas.» La vida de Nabokov, con su doble exilio, sus obsesiones, su integridad, tiene tintes muy románticos, y hay algo nítidamente artístico en su configuración. Es conmovedoramente apropiado, por lo tanto, que el libro concluya con una última carta a su hijo, que empieza con la expresión «Querido hijo» y termina con estas palabras: «Recibe un fuerte abrazo. Estoy orgulloso de ti. Cuídate mucho, hijo adorado.»

Independent on Sunday,
febrero de 1990

LA HERMANA PEQUEÑA DE LOLITA

The Enchanter, de Vladimir Nabokov
Traducción de Dmitri Nabokov

Nabokov definió de diversas maneras *Volshebnik (The Enchanter,* en inglés): como «un prototipo» de *Lolita,* como «una novelita que viene a ser la precursora de *Lolita,* como «un intento frustrado» y como «una hermosa muestra de prosa rusa». Este relato breve –aunque es más bien relativamente largotuvo que esperar veinte años para ser desarrollado hasta convertirse en la famosa novela, y otros treinta para su triunfante resurrección. *The Enchanter (El hechichero*, en español) es un verdadero descubrimiento. Después de leerlo, todo lo que se publique en 1987 me parecerá inferior.*

¿Qué comparten, exactamente, ambas obras? Elementos de una misma obsesión, un par de momentos cruciales de la trama, una superficie verbal tensada y pulida al máximo. Pero la experiencia que proporciona su lectura es completamente distinta. Lees *Lolita* arrellanado en una butaca, arrebatado, sobrecogido, asintiendo con la cabeza, escandalizado. Lees *El hechicero* sentado en el borde de la silla, retorciéndote de admiración y oponiendo una resistencia constante: no paras de decirte mentalmente que no. *Lolita* es una comedia, subversiva, pero divina: describe, por así decirlo, una ascensión. En cambio, *The Enchanter* es una historia de horror moral, el último movimiento convulsivo de un alma muer-

El protagonista es cuarentón, como Humbert. Es joyero: «Allí había números, y colores, y complejos sistemas cristalinos.» Desde el inicio su presencia en la sombra lleva implícito cierto *páthos;* inmóvil en las zonas más oscuras de los parques públicos, ve pasar ante él breves relámpagos mientras las niñas juegan: «y al día siguiente otra pasaría por delante de él igual que una centella, y así, en medio de una serie de fugaces visiones y desapariciones, transcurriría su vida».

Al igual que Lolita, la niña tiene doce años. El efecto que causa en él es inmediato: «de repente, te sientes como si te arrastraran de espaldas por la tierra, golpeándote la parte posterior de la cabeza en sus protuberancias, camino de que te cuelguen de las vergüenzas». Pero no es la pasión lo que lo arma de valor para tratar de hacerla suya, sino las circunstancias favorables, una premonición de la posible

permisividad de futuros acontecimientos. El mundo tendrá que decidir si quiere que ocurra. Busca la amistad de la madre (viuda) de la niña, que está, lo que parece prometedor para él, muy enferma, hasta el punto de que tal vez le quede apenas un año de vida. Traza un plan, o deja que éste se trace, o éste se traza por sí solo.

En *Lolita*, por más que ella no se dé cuenta, la niña es la encantadora. En cambio, aquí es el violador el que asume ese papel o, al menos, lo intenta. De hecho, sólo consigue encantarse a sí mismo. No obstante su lucidez, el mundo de *El hechicero* carece de afectos, está muerto moralmente. Sus protagonistas no tienen nombre (aunque esto apenas se nota, gracias al arte con el que está escrito el relato), y tanto los lugares como la época en los que está ambientada la trama (París y Provenza, los años treinta) carecen de importancia, por no decir que son puramente incidentales. *Lolita,* entre otras cosas, es una novela paisajista, satíricamente obsesionada por el momento histórico en el que se desarrolla. Da la sensación de que las torpes acciones que se cometen en *El hechicero* podrían ocurrir en cualquier época y cualquier lugar. Al revés que Humbert, con su rostro que recuerda el de un cantante de moda, sus cejas de modelo publicitario y su notable buena presencia, a la que no es ajeno cierto aire salvaje, el encantador carece, en la práctica, de rostro, excepto cuando se ríe rijosamente; de un modo muy sutil, se nos insinúa que es infrahumano. Y en cuanto a la niña, todo lo que tiene es su inocencia vulgar, su gracioso descaro y la intrínseca novedad que representa.

El encantador corteja a la doliente madre de la niña de un modo que resulta escalofriante. Escucha «la épica de su enfermedad», emite «sonidos consoladores que recuerdan leves mugidos» y «en silencio, aprieta o aplica, según los casos, contra su tensa mejilla la mano ominosamente obediente de la enferma». Por irónico que parezca, en la trama de cuento de hadas de este relato el «monstruo» es la madre, con su verruga sin vello, su gélida frente y las cicatrices de las heridas de las operaciones que ha sufrido, y da la sensación de estar embarazada «de su propia muerte». En su noche de bodas el encantador finge y da largas, pero, «en medio de sus discursos de despedida a causa de sus migrañas», se encuentra, sin saber cómo, junto «al cadáver milagrosamente vencido de la giganta». Hacen el amor por primera y última vez, una cópula feliz en todos los aspectos, pero llena de ominosos presagios. La esposa no tarda en morir de verdad, y el encantador corre raudo rumbo al sur, a reunirse con su princesita.

Sólo llegado este momento se sumerge por completo en sus planes sexuales para la niña. «El lobo solitario se disponía a encasquetarse la gorra de dormir de la abuelita.» Esas cuatro páginas, en las que se le hace la boca agua mientras sueña despierto –las cuales no carecen de

una horripilante fascinación–, constituyen el pecado que el encantador no podrá expiar jamás: son salaces, brutales y *sentimentales*. Por esto, más que por abusar de la niña, es castigado tan despiadadamente. Aún tiembla la tela de su gabardina a causa de su último espasmo de placer cuando recibe su espectacular y sanguinario castigo. Huérfana por tercera vez, la niña es dejada de lado, como siempre, pues nadie se ha interesado nunca por ella en cuanto ser humano.

Es probable que muchos lectores piensen que la rigidez moral de *El hechicero* –comparada con la decadente complejidad de *Lolita*– tiene que ver con la ortodoxia rusa. Pertenece, sin duda, al período berlinés de Nabokov, y, de modo más específico, a la serie de obras llenas de grotesca crueldad que va de *Rey, Dama, Valet* a *Desesperación.* Bien, el caso es que constituye una pequeña obra de arte, que sorprende de veras por su implacable mordacidad. El traductor merece un elogio muy especial. Es posible que, paradójicamente, la muerte de Nabokov haya liberado al que había sido su colaborador en tantas ocasiones, pues *El hechicero* no puede ser una obra más nabokoviana.

La evidente persistencia del tema de la obsesión por las nínfulas resulta sorprendente, pero sólo porque la trama argumental es sorprendente. No es más persistente que el interés de Nabokov por los dobles, los espejos, el ajedrez o la paranoia, e incluso es mucho menos persistente que su interés por el tema del *artiste manqué,* con el cual, no obstante, se relaciona de un modo importante. *Lolita* tiene una intención redentora. Como narrador, Humbert nos da algo con la intención de que lo miremos de un modo favorable: su diabólico libro. Y también nos da un completo estado de cuentas moral acerca de este sombrío tema. El delito es grave, y el precio que hay que pagar por él se especifica con todo detalle. Fue necesario el libro posterior y, paradójicamente, más «antiguo» para hacer el balance final de las cantidades involucradas. Al igual que en un hospital estadounidense, hay que responder de todas las fundas de almohada manchadas de lágrimas y de todos los pedazos de papel higiénico utilizados.

Observer,
enero de 1987

Algo de prosa estadounidense

LOS ALTIBAJOS DE MAILER

Lo esencial, de Norman Mailer

El nuevo libro de Norman Mailer muestra todas las señales –las marcas de agua, la parafernalia– de que su autor debe pasarle cada año medio millón de dólares en concepto de pensión alimenticia a su ex mujer. Dos fragmentos separados y algo antiguos de la obra de Mailer han sido refundidos y luego confiados a NEL, una de las menos destacadas de nuestras editoriales dedicadas a la publicación de libros encuadernados en cartoné. El volumen incluye narraciones breves, ensayos, traducciones de poesía, correspondencia, reseñas (tanto de obras ajenas, realizadas por el autor, como de obras propias, realizadas por otros), entrevistas, discursos, resúmenes, artículos misceláneos y muchas erratas tipográficas. La sobrecubierta contiene la segunda peor fotografía de Mailer publicada hasta ahora: vestido con una camiseta sin mangas de cuello en uve, nos mira sudoroso por encima de la última cuerda un ring. Su peor fotografía aparecida hasta la fecha figura en la edición estadounidense de 1967 de *¿Por qué estamos en Vietnam?:* lo muestra con un ojo a la funerala.

Es cierto que puede conseguirse que Mailer parezca ridículo sin recurrir a las ayudas visuales ni a la prolongada serie de chascos de dimensiones colosales que ha tenido (el último ha sido su apoyo incondicional al asesino y escritor Jack Henry Abbott). Nadie en la historia de la palabra escrita, ni siquiera William MacGonagall, o Spike Milligan, o D. H. Lawrence, es tan susceptible como él de ser citado con consecuencias catastróficas. He aquí un ejemplo, escogido más o menos al azar: «En el momento de cometer su asesinato, un asesino puede tener la sensación de haber alcanzado algo tan bello y perfecto como el trance de un santo.» O este otro: *«El cine es un fenómeno cuya semejanza con la muerte ha sido pasada por alto durante demasiado tiempo.»* La cursiva es suya.

En todas y cada una de las páginas de este libro Mailer hace alguna afirmación tan grandiosa como estúpida. Es lo que se espera de él. También se espera del reseñador que, de vez en cuando, introduzca un contemporizador «no obstante» o «sin embargo», y que diga que, «hasta cierto punto», la «honestidad y la falta de miedo» de Mailer lo redimen de sus excesos. No le da miedo parecer insultante, no le da

miedo quedar en ridículo y, sobre todo, no le da miedo resultar aburrido. La verdad es que el miedo, a veces, resulta útil. Quizá no debería darle tanto miedo tener un poco de miedo.

Mailer piensa con los pies y escribe lo primero que se le ocurre. Su prosa está plagada de cambios de marcha, modificaciones de las premisas y gritos de ánimo que llegan de fuera del ring: «¡No!» «¡Sí!» «¡De acuerdo!» «¡Sigue golpeando así!» «¡Ojo!» «¡Vigila!» «¡Bien!» «¡Mal!» «¡Puedes mejorarlo!» Si todo escritor tiene un diccionario mental de sinónimos que le es propio, un delgado volumen de grupos de palabras clave, el de Mailer tendría las siguientes entradas: alma, experiencia, lágrimas, muerte, obscenidad, osadía, peligro, psique, puta, riesgo, sangre, vanidad. Sobre todo, muerte. El cine le trae a la memoria la muerte porque todo le recuerda la muerte, la osadía, el riesgo, etcétera. «Besé al Diablo, sin duda», afirma Mailer. ¿Acerca de qué escribe, pues? ¿De boxeo? ¿De cruzar la calle? «Brutal, grosera, amistosa, sarcástica, cicatera, tocona, esclavizadora [...]» Resulta que escribe acerca de crítica literaria. Y que tiende a tomarse las cosas de modo muy personal.

Fustiga sin piedad al teatro neoyorquino y al público medio de Broadway: «Ese rebaño de parejas suburbanas complacientes, materialistas, codiciosas, atiborradas de píldoras, llenas de ansiedad, aburridas, miserables, impotentes [...] que se mueren de ganas de ser manipuladas.» No deja de tener algo de razón, pero la causa fundamental de su diatriba es que una de sus obras, *El parque de los ciervos*, ha sido un rotundo fracaso en uno de los principales teatros. (Su versión cinematográfica fue «una de las películas más mal habladas hechas hasta ahora, y, por ello, ampliamente contemporánea y profundamente contracultural».)

Lo mismo ocurre con la poesía, y con la política, y con todo aquello por lo que se interesa superficialmente este verdadero «hombre del Renacimiento». La terrible paradoja de la vida y la obra de Mailer es que este consentido niño adulto, este especialista en quejarse a voz en grito por todo y coger terribles rabietas, este pendenciero bravucón que siempre se las arregla para salir en televisión y ocupar los titulares de los periódicos, se siente herido porque tiene la sensación *de que no se le presta la atención que merece.* Cuando se presentó candidato a la alcaldía de Nueva York (encabezando una lista que parecía formada por delincuentes y retrasados mentales), argumentó que «los literaratos [...] saben cómo hablarle al pueblo, y, en consecuencia, por fuerza habrán de gobernar ejerciendo el sutil arte de la persuasión». Nada más volver la página se nos ofrece uno de sus discursos electorales, buen ejemplo de su arte suasorio:

> No demuestras ser amigo mío si me interrumpes mientras hablo, porque

> cortas el hilo de mis pensamientos. Así que tú también te puedes ir a tomar por el saco. De acuerdo, dije que no sois más que un hatajo de niños mimados [...] ¡Os diré una cosa, os diré una cosa! ¡Lleváis veintidós años sentándoos por ahí sin hacer más que cascárosla! ¡Sí!

Y todavía no puede entender por qué no fue elegido.

«Por cada león de nuestra especie humana hay [...] una piara de cerdos, y éstos pudren todo lo bueno.» O, en «verso»: «Picarás al toro, atrás, / muy atrás, en el lomo [...] Le afeitarás los cuernos / y murmurarás / [...] "¡Ay, los toros ya no / son lo que eran."» El león solitario, el toro herido por la pica...¿por qué se le ocurriría abrir sus alas a la vieja águila? En una entrevista en *Playboy* reproducida en este libro lo invitan a exponer sus puntos de vista acerca de Dios: «Lo veo como alguien muy similar al resto de los hombres, sólo que más noble, más torturado, más deseoso de un bien que desearía tanto recibir como dar a los demás, una tortuosa actividad ética en la que puede fracasar.» Un momento: ¿Dios no les recuerda a nadie?

Como es natural, nuestro interés se centra en sus ensayos, los «Mensajes existenciales», que han cruzado el Atlántico por primera vez; pero debe subrayarse que *Lo esencial* contiene una generosa selección de sus relatos breves. Por asombroso que parezca, Mailer no los pone por las nubes (algunos son, prácticamente, obras de juventud). Con todo, en ellos se advierte de manera constante la fuerza de Mailer: nervios al desnudo, sentidos descarnados, una intensa identificación con todas las manifestaciones de extremosidad física y, sobre todo, un oído capaz de reproducir con absoluta precisión los sueños y el sentido del humor de los estadounidenses. Un talento excepcional, el suyo. ¿Qué se ha hecho de él?

Mailer no ha publicado novelas en los últimos quince años. Durante esos tres lustros, al parecer, ha buscado «la mina más grande de todas». Han corrido multitud de rumores acerca de la obra magna de Mailer: se han hecho promesas, se han gastado los adelantos. Si todo se desarrolla según lo previsto, será una obra arquitectónica, omnisciente, de tres mil páginas: la primera parte estará ambientada en la antigüedad, la segunda describirá la vida de una familia estadounidense desde la independencia hasta la actualidad, y la tercera se desarrollará en una nave espacial.[7] El autor ya ha leído algunos fragmentos ante grupos escogidos de oyentes en Nueva York. Se dice que es asombrosa, mágica, divina. Tal vez ese libro nos dé lo esencial de Mailer. O tal vez no. Recemos.

Observer,
agosto de 1982

Justo a la mitad de *Los tipos duros no bailan* su narrador, Tim Madden, es atacado por dos sicarios en una carretera secundaria de la zona de Cape Cod. Lo agreden con un cuchillo y una llave de ruedas, pero Tim tiene sobradas razones para no dejarse amilanar: «Llevaba en el maletero las cabezas cortadas de dos mujeres rubias, y no quería que me las arrebataran.» Sí: las cabezas cortadas de dos rubias vampiresas. El perro de Tim se encarga de uno de los atacantes mientras Tim hace morder el polvo al otro de un «fulminante» derechazo. «Entonces cometí el error de darle una patada a aquel tipo», se queja el narrador. «Y me rompí el dedo gordo del pie.»

En ocasiones como ésa la reacción del lector suele ser más circunspecta que la mía: una espontánea carcajada. ¿Se trata de mera exorbitancia, o es una caricatura? A decir verdad, empezando por el título, el libro parece coquetear descaradamente con la sátira. Tim Madden, ex presidiario, escritor que no acaba de encontrar el argumento de su gran obra, alcohólico y especialista en tener lapsus de memoria; Patty Lareine, su rubia esposa, que lo escarnece sin cesar, medio ángel, medio bruja; Bolo, el amante de Patty, un ex boxeador negro; Regency, el policía desequilibrado dotado de unos atributos sexuales fuera de serie; Meeks Wardley Hiby III, el lloriqueante homosexual, blanco, anglosajón y protestante: todos ellos se ven atrapados en una virulenta y sanguinaria novela de suspense escrita a toda prisa por el señor Mailer obedeciendo a razones bien conocidas. ¿Cuándo, oh, cuándo, crecerán todos los niños y todas las esposas se volverán a casar?

Con todo, Mailer es capaz de ser pícaro, de mostrarse petulante y de escribir con prisas, pero no de imaginar una amplia trama cómica. No obstante su ironía, su ingenio y su seguridad en sí mismo, carece, en esencia, de sentido del humor: en Mailer la risa es consecuencia de la certera observación de cosas que, por así decirlo, ya son risibles de por sí. Se trata de un humor que nunca puede proyectarse hacia dentro. Además, una sonrisa ante el espejo en este momento de su carrera podría hacer que toda su obra se viniera abajo. La autoparodia no es estilo de Mailer. ¿Cuál es, entonces?

Su nueva novela muestra claras afinidades con *Un sueño americano*, también escrita aprisa y corriendo, y que trata también de esposas asesinadas, policías amigos de sacar la pistola a la menor oportunidad, sutilezas forenses y atrevidas expediciones por los tejados. El libro anterior, sin embargo, fue escrito en un genuino estado de eufórica actividad (en parte provocado químicamente), y contó con la contribución de diversas ideas tomadas de Lawrence y Sartre acerca de

la pureza fundamental del comportamiento más malvado. A pesar de su tema, *Los tipos duros no bailan* representa un retorno a un estado de ánimo más dubitativo y delicado, el de *Barbary Shore* y *El parque de los ciervos*. Estas dos novelas siguieron a *Los desnudos y los muertos,* que precedió a *Advertisements for Myself* y el proceso de mitologización que ésta inició.

Su voz es ahora más triste y sabia que antaño. Tenemos ante nosotros a alguien (eso se trata de hacernos creer) que ha tenido su ración de palizas, tormentos y malos tratos; alguien que ha reflexionado seriamente acerca del funcionamiento del mundo; alguien, sobre todo, que sabe cómo ha de comportarse un hombre con una mujer. Con todo, su estilo es a menudo pesado, engreído y envarado. Y parece sentir predilección por los calificativos imprecisos («apenas», «algo», «un poco»), los arcaísmos librescos y la doble negación, siempre tan fastidiosa en inglés. Mientras saborea su propia prosa, Tim suelta «leves exclamaciones de placer cuando encuentra una construcción que le parece sintácticamente hermosa», una idea fantástica, si las hay, acerca del oficio de escribir; otra, no menos fantástica, sería la de saborear un subjuntivo. Con todo, no obstante su sordidez y sus sangrientas escenas, a eso aspira este libro, a conseguir hermosas construcciones sintácticas.

Se trata, por lo tanto, de una verdadera hazaña, que ha requerido más energía de lo que parece. Tal vez *Los tipos duros no bailan* no sea más que unas breves y espeluznantes vacaciones que se toma Mailer tras los esfuerzos que le costó su anterior novela. *Noches de la antigüedad* resulta admirable por su ambición, que es lo único que se puede admirar en ella. En eso consiste el libro: en setecientas páginas de ambición. Esta nueva novela se conforma con mostrar el talento de su autor, en vez de intentar convertirlo en un genio, y nos proporciona placeres más caseros: una sensibilidad natural a los lugares y el tiempo, y una elocuente conciencia de las vicisitudes humanas, de los malos ratos que puede traer consigo incluso el día más normal.

Como ya he dicho, es posible que a algunos lectores *Los tipos duros no bailan* les parezca, sencillamente, ridícula, y que otros la encuentren de lo más cómica. Al final, el humorismo surge de la falta de humor, de la fijeza vítrea, de la fidelidad a las viejas obsesiones e impulsos. Hay muchas cosas en ella que parecen increíblemente anticuadas: la solemnidad con la que se hace gala de anarquismo espiritual, la bebida, las peleas y el machismo. El ideal de masculinidad viene a ser una mezcla de Søren Kierkegaard y Oliver Reed. El ideal de feminidad resulta aún más extraño: la diosa-puta, un objeto de terror y deseo al que, no obstante, se le debe reconocer lo que tiene de sentimental. Como la diosa-puta no para, inevitablemente, de realizar las actividades inherentes a su condición (lanzar pullas, despotricar por

todo, jugar con pistolas, mamársela al primero que pasa y un larguísimo etcétera), el autor se considera obligado a intentar llevar a cabo las más increíbles hazañas de trascendencia lírica: «tierna como un tallo de madreselva en la boca de un bebé», «emociones que sugerían la luz del sol», «el aterciopelado interior de su amoroso corazón». Los tipos duros no bailan. Pero no les da miedo llorar.

La principal contribución de Mailer a la tradición de Hemingway, que sigue fielmente, es el elemento de paranoia. El héroe de Hemingway veía los peligros a los que iba a enfrentarse y no los minimizaba. El héroe de Mailer se muestra mucho más vago ante el problema que plantea correr un riesgo, está menos seguro de su procedencia. ¿Es real? ¿No será una proyección de su propio miedo? (El espectro de la homosexualidad latente está muy presente en *Los tipos duros no bailan*, y quizá contribuya a dar consistencia a la idea de autoparodia *inconsciente.)* Pero la paranoia excita a Mailer y hace que escriba bien:

> [...] era capaz, como les ocurre a muchos hombres fuertes y de gran fuerza de voluntad, de almacenar diversas porciones de inquietud en varias partes de su cuerpo. Podía permanecer inmóvil en una silla, igual que una bestia de gran tamaño, pero, si hubiera tenido cola, ésta habría azotado los travesaños.

La presencia de Mailer en la página tiene, hasta cierto punto, esta misma cualidad: parece incómodo, forzado, inseguro de su propia sexualidad. Es una presencia que nos llena de inquietud. Pero ¿quién es el guapo que se atreve a levantarse y marcharse de la habitación?

Observer,
octubre de 1984

Oswald. Un misterio americano, de Norman Mailer

En la página 1288 de *El fantasma de Harlot,* la prodigiosa –y prodigiosamente menospreciada– novela de Mailer sobre la CIA, el autor nos lleva al séptimo piso del cuartel general de la agencia la tarde del 22 de noviembre de 1963. Los responsables de la seguridad nacional, los hombres que habían pretendido convertirse en «la mente de los Estados Unidos», se reúnen con el director en la sala de juntas. «Y allí estábamos sentados», recuerda uno de esos peces gordos en la página 1288, tras seiscientas mil palabras de intriga exponencial, doble vida y triple juego:

> Y allí estábamos sentados. [...] Fue la única vez durante todos aquellos años en que vi a tantos hombres brillantes, ambiciosos y llenos de recursos limitarse, simplemente, a estar sentados allí. Por fin, [el agente] McCone dijo: «¿Quién es ese tal Oswald?» Y se hizo un *silencio* digno de un partido de béisbol de la máxima rivalidad. El silencio que se hace cuando el equipo visitante va ganando por *ocho carreras a cero* en la primera entrada.

Oswald. Un misterio americano, intenta llenar ese silencio. Se han gastado muchos millones de horas de trabajo «siguiendo hacia atrás las trayectorias de las balas» desde la limusina salpicada de sangre del presidente «hasta las vidas que ocupaban las sombras», como dice Don DeLillo en *Libra* (1988), su asombrosamente brillante novela acerca de Oswald. Pero las circunstancias que rodearon el asesinato siempre quedarán reflejadas, en parte, al menos, por el subtítulo de Mailer. ¿Qué tenemos? El *dónde* y el *cuándo* han sido establecidos con absoluta certeza. Tenemos el *quién,* pero no el *cómo* ni el *con quién*. Tenemos los medios y la ocasión; nos faltan los motivos. *Oswald. Un misterio americano,* no es una obra de ficción, pero Mailer puede confiar en su talento forense de novelista: sabe que el *quién*, considerado adecuadamente, nos dará el *porqué*. Y entonces, tal vez, habrá un atisbo de significado en esta selva de espejos.

Durante el invierno de 1959 Lee Harvey Oswald tomó una importante decisión. Era huérfano de padre, y tras una infancia solitaria, una adolescencia malsanamente politizada y un breve período de servicio en la infantería de marina (donde se ganó los apodos de «Señora Oswald», «Oswaldskovich» y «Mamón»), decidió irse a vivir a la Unión Soviética. Es probable que pensara que ese país era el paraíso de los mediocres, y la mediocridad era, sin duda, el rasgo distintivo de su carácter. Y la cosa funcionó, hasta cierto punto. De manera fortuita, ominosa e instantánea dejó de ser mediocre para elevarse a la categoría de exótico. Era estadounidense y, además soltero. Según uno de sus supervisores: «Constantemente venían al hotel muchachas que buscaban quién podía presentárselo.» Ser estadounidense no le había proporcionado tanto éxito con las mujeres en Nueva Orleans o el Bronx.

Las autoridades –los «Órganos»– pronto lo trasladaron de Moscú a Minsk, una ciudad de la que ni siquiera había oído hablar antes. Le proporcionaron un apartamento y un empleo, y lo sometieron a una discreta vigilancia. Seguramente, Oswald se habría molestado de haber sabido que uno de los supervisores que le puso la KGB hizo de él la siguiente evaluación: era «más bien corto y tenía una ideología política elemental», por lo que su valor político resultaba «nulo». Con todo, le dejaron quedarse, a pesar de que metía la pata a menudo, era bastante problemático y no se distinguía ni por su inteligencia ni por su adaptabilidad. Una mañana, a las siete, lo despertaron unos

propagandistas electorales (aquel día se celebraba una elección, y el voto era obligatorio), «pero Lee no quiso abrirles. No paraba de gritar: "¡Éste es un país libre!"». Se enamoró de una chica llamada Ella, que le dio calabazas. Y se casó con Marina («para fastidiar a Ella», según dice su diario). Su matrimonio pronto se convirtió en una sucesión de recriminaciones, peleas y eyaculaciones precoces. Le gustaban los veranos rusos, pero no los inviernos. Desde su enamoramiento de Ella intentaba volver a los Estados Unidos (al parecer, tenía el don de superar en inteligencia, o en paciencia, a titánicas burocracias). En el verano de 1962 se embarcó con su esposa y su hija rumbo a Nueva York, y desde allí se dirigió a Texas. Fracasó en una serie de empleos de mala muerte. Compró un atomizador para matar cucarachas con empuñadura de pistola. Se hizo con un rifle. Todavía faltaba un año.

Como es sabido, la bibliografía referente a Oswald, tanto oficial como particular, ha alcanzado ya dimensiones bíblicas. DeLillo dice que el Informe Warren es «la novela río que Joyce habría podido escribir si se hubiera trasladado a Iowa City y hubiera vivido allí hasta llegar a centenario»; y Warren, al igual que Joyce, ha dado origen a una verdadera industria. Mailer se animó a añadir este libro a la lista cuando tuvo la oportunidad de disponer de material no publicado hasta entonces: el informe sobre Oswald de la KGB, a lo que se añadió el permiso para entrevistarse con sus camaradas y supervisores en Moscú y Minsk. Mientras que en los Estados Unidos todo lo que se refiere a Oswald es poroso y está hinchado por la constante exposición a los elementos, el material ruso estaba guardado a cal y canto. Tiene treinta y cinco años, pero es nuevo de trinca. En esas páginas, artísticas y convincentes, Oswald no es la triste y espectral figura objeto de diversas autopsias e investigaciones realizadas por instituciones oficiales, sino alguien vivo. Y resulta terriblemente familiar. He aquí un fragmento de la transcripción de una escucha clandestina realizada por la KGB («del sujeto LHO-2983»):

> LHO: ¡Cállate! ¡Coge a tu hija! *(La niña llora.)*
> ESPOSA: *(Sollozando.)* ¡No me mires así! ¡Nadie te teme! ¡Vete a la mierda, hijo de puta!
> LHO: ¡Qué amable eres!
> ESPOSA: ¡Por mí, puedes marcharte a tu país y morirte en el camino!

Oswald volvió a su país, por descontado. Y en la Dealey Plaza de Dallas dio un giro a su historia en seis segundos y nueve décimas.

Da la sensación de que nos encontramos ante unos hechos que se caracterizan por una descomunal falta de proporción. En términos sencillos, la personalidad más poderosa y de futuro más prometedor de la tierra fue asesinada por un malévolo Charlot con un rifle de pacotilla y un par de «grandes» ideas. Mailer se rebela contra esta

interpretación. Si Oswald era un tontaina y obraba solo, todo lo que nos queda es absurdo: más basura, más podredumbre, más azar. Es evidente, pues, que sólo hay dos salidas a este dilema: o bien Oswald no obraba solo, o bien no era un tontaina. Era un ser complejo y torturado, predestinado para lo «trágico».

Nuestra primera sorpresa es que Mailer rechaza la conspiración. Según *JFK*, la febril película de Oliver Stone, casi la mitad de la población estadounidense estuvo implicada en el asesinato. La dificultad de imaginar un encubrimiento de dimensiones prácticamente nacionales parece pesar más que algunas de las lagunas más locales, como la habilidad de Oswald en cuanto tirador, la «bala mágica», Jack Ruby, que son meramente «probatorias» y se las pasan unos a otros, igual que pelotas de ping-pong, los partidarios de las diversas teorías acerca de lo ocurrido. Aún es más crucial que todas las conspiraciones encallan en las rocas de la personalidad de Oswald, tal como queda establecida en este libro. Ningún esfuerzo coordinado, por descabellado que hubiera sido, habría podido colocarlo como su punta del iceberg. Ni como cabeza de turco resultaba útil.

Este argumento parece suficiente para rebatir cualquier intento de elevar a Oswald sacándolo de las filas del lumpen más desfavorecido y desilusionado. Pero Mailer insiste, de un modo cauto y sincero (se nota que no hay ningún amaño) hasta que logra presentarnos a un «joven intelectual», sin hacer caso de lo atrofiado que parezca estar su intelecto, y con una «visión», haciendo caso omiso, asimismo, de lo retorcida que da la sensación de ser ésta. De modo que Mailer se toma la «libertad», y lo reconoce, de maquillar la dislexia de Oswald. Después de todo, según él, tenía graves problemas y no era, simplemente, un agitador semianalfabeto amigo de lanzar soflamas incendiarias. A fin de «mejorar su aspecto», en las citas de los escritos de Oswald «se ha corregido la ortografía y la puntuación». Y es que la prosa de Oswald era una verdadera sopa de letras: era capaz de escribir el adjetivo inglés *Ukrainian* («ucraniano») «Urakranion» y «Urakrinuien» en una misma oración subordinada. Corregir su ortografía parece una proeza meramente humana, pero hacerlo con su puntuación (en una época en la que el punto y coma, por ejemplo, es un profundo misterio público en los países de habla inglesa) lo catapulta a la élite cultural. Por otra parte, la incapacidad para expresar lo que pensaba es la clave de las frustraciones de Oswald: le pegaba a su mujer. ¿Por qué hace un hombre una cosa así? Porque no le salen las palabras, porque se ha quedado sin argumentos. En su ensayo sobre la vida que llevaba en Minsk, incluyó una sección titulada «Acerca del autor». La muerte de su padre, escribió allí, «le dio mucha libertad, porque lo dejaron abandonado». Estas tres palabras resumen la esencia de Oswald: «lo dejaron abandonado...».

Mailer ha escrito unos cuantos libros disparatados, pero éste no es uno de ellos. Al igual que *El fantasma de Harlot,* su predecesor, es la magnífica obra de un autor que se recrea en el vigor y la amplitud de su inteligencia. Podemos ver que, de un modo que recuerda su apasionada defensa de Jack Henry Abbott, el convicto de asesinato que nunca se arrepintió de sus crímenes, sigue conservando su vieja debilidad por los asesinos que han leí do, aunque sea sin entenderlas, unas cuantas páginas de Marx. Pero hay que reconocer que Mailer siente sincera lástima por las existencias grises y llenas de frustración. El retrato de la Rusia de Kruschev que hace en este libro manifiesta la misma fluida empatía que *La canción del verdugo*, su otro monumento en prosa del género documental. Actualmente, Mailer recurre a los recursos más profundos que tiene como escritor. Junto con *Libra,* de DeLillo, *Oswald. Un misterio americano,* ha erigido el mausoleo de Dallas. Mailer proporciona la estructura arquitectónica básica, y DeLillo, las horripilantes gárgolas. Podría decirse que estos dos libros son el logro más importante de Oswald y lo único valioso que nos deja como legado.

Volvamos al subtítulo: *Un misterio americano.* Dice Mailer que habría optado por *Una tragedia americana* si Theodore Dreiser no se le hubiera adelantado. Pero, si bien Mailer se acerca a la resolución del misterio, no consigue demostrarnos que aquí hay una tragedia. La novela de Dreiser es trágica y americana porque lo que relata ocurre cada día. Oswald únicamente dejó una señal en el calendario. Lo que hizo carecía de sentido, y su violencia sólo sirvió para cambiarle el nombre a un aeropuerto. Si su acción resulta americana, es por su endogamia: relaciona a Hugh Auchincloss, miembro de la alta sociedad de Washington, con Brenda Jean Sensibaugh, la bailarina de striptease que tabajaba para Jack Ruby, la cual se ahorcó utilizando sus pantalones toreros en una cárcel de Oklahoma en 1965.

Más que un grito de dolor, la vida de Oswald fue un graznido para pedir que le prestaran atención. Alcanzó significación geopolítica por el camino más corto posible. No fue un ejemplo de la absurdidad posmoderna, sino uno de sus mesías: una fuente de inspiración para el rechazado solitario de mirada ausente. No mató a Kennedy para conseguir que Jodie Foster se fijara en él (ésta fue la causa, según se dijo, de que John Hinckley, Jr., atentara fallidamente contra la vida del presidente Ronald Reagan el 30 de marzo de 1981). Lo mató para conseguir que se fijara en él Clío, la musa de la historia.

Aunque Oswald no alcanzó dimensiones trágicas, mereció la compañía de dos de los sirvientes de la tragedia: la ironía y el *páthos*. He aquí un fragmento de la descripción de su cadáver que hizo su madre, la devoradora Marguerite (al llegar a este punto ya hemos visto llorar a Oswald muchas veces, muchísimas):

> Marina se le acercó primero. Le abrió los párpados [...] Hay que ser una mujer fuerte, muy fuerte, para abrirle los párpados a un cadáver. Entonces le dijo al médico: «Lloró. Tiene los ojos húmedos.» Y el médico le respondió: «Sí.»

Les costó Dios y ayuda encontrar un sacerdote y una tumba. En la lápida grabaron el último de sus seudónimos, posiblemente, el menos digno de todos: William Bobo. Tenía los ojos húmedos. Y veinticuatro años.

Sunday Times,
septiembre de 1995

EL ESPEJO DE VIDAL

Palimpsest, de Gore Vidal

Nada en *Palimpsest* es lo que se esperaba. Su título, refinado y pretencioso, sus fotografías (señoriales mansiones, perfiles de emperador romano), bellamente «integradas» en el texto, su grosor, su índice repleto de nombres famosos, todo presagiaba una serie de placeres perfectamente predecibles. Es decir, el cinismo vigorizador y lleno de satisfacción de sí mismo de la discursiva prosa de Vidal, más muchísimo chismorreo.

Estaba convencido de conocer bien su juego. Pensaba que mientras leyera el libro frunciría el ceño, asentiría con la cabeza, sonreiría y haría muecas, de admiración unas veces, y de exasperación o escandalizado rechazo otras. Nunca habría imaginado que Vidal consiguiera que se me saltaran las lágrimas, ni que me hiciera levantar los ojos del texto para mirar vagamente algo impreciso que parecía encontrarse más allá de la ventana, ni que arrancara de mi pecho extraños suspiros (muchos de ellos tan débiles, que daban la sensación de ser emitidos por un anciano). Ahora que va para los setenta, Vidal reconoce que el corazón humano existe, y confiesa que él también tiene uno. *Palimpsest* resulta fascinante de principio a fin. Y es, además, un libro orgulloso, serio y honesto.

Pero primero encontramos las diversiones familiares y el humor familiar, que, con frecuencia, tienden hacia la insensatez, lo que es muy propio de él. ¿Cómo es posible compaginar la falta de sentido con una profunda capacidad de emocionar? ¿Acaso Vidal, al igual que Lear, ha tenido siempre un conocimiento muy superficial de sí mismo? ¿Resulta, simplemente, que le gustan ambas cosas, o, bien mirado, todas las cosas? Creo que más bien se trata de esto último. Vidal decidió estar a la vez en medio de todo y por encima de todo. Conoce a todo el mundo y no quiere conocer a nadie. Ha tenido miles de amantes a pesar de no haber hecho «nada, deliberadamente, al menos, para complacer a ninguno de ellos». Aunque reniega en público del sistema político estadounidense, se presentó candidato a diputado federal y, después de publicado este libro, a presidente. La ambivalencia acompaña a Vidal en todas las esferas y órbitas, y lo

involucra en muchas decorativas contradicciones.

El chismorreo, en particular el sexual, está considerado el peor enemigo de la verdad; y ésta sigue siendo, para Vidal, la reina de las virtudes naturales. Sin embargo, los aficionados a los chismes disfrutarán sobremanera con *Palimpsest*. Ya en la página siete Jackie Kennedy empieza a levantarse la falda para enseñarle a Nini, la hermanastra de Vidal, «cómo irrigarse la vagina después de hacer el amor». En otro lugar se nos dice que Marlon Brando «siempre llevaba en su séquito a dos abortistas». «¡Vaya culo!», exclama Tennessee Williams, «muy serio», mientras sigue a Jack Kennedy por un pasillo. Se nos dice que Nuréiev hacía vagas insinuaciones acerca de *Bobby*. La promiscuidad era «completamente normal [...] en las altas esferas», como sabía muy bien Jackie. Y el propio Gore la practicaba siempre que podía: «Jack levantó la cabeza de la almohada y me miró por encima de su hombro izquierdo.» Pero no se pongan nerviosos. No se trata de Jack Kennedy, sino de Jack Kerouac.

Hacia el final del libro Vidal confiesa que no le gustan las reuniones sociales. Con todo, resulta claro que asistió a varios miles de ellas, para confirmar su desagrado, sin duda. Vidal no tenía el menor interés en asistir a esa clase de acontecimientos mundanos, al contrario que Truman Capote, por ejemplo, quien, según nos asegura, se perecía porque lo invitaran a cuantos más mejor, al igual que Williams, Kerouac, Isherwood y muchos más. («Eviten a los escritores», nos advierte Vidal más de una vez.) «Los personajes célebres se vuelven, inevitablemente, locos por las celebridades», escribe, cansino, tras bosquejar una «temporada» más pasada en compañía de despreciables aristócratas reaccionarios (entre los cuales se contaban el duque de Windsor y la princesa Margarita). A Vidal no le gusta decir los nombres de sus amistades. ¿Quién más figuraría entre ellas? Siempre se ha arremolinado una galaxia de lumbreras alrededor de este quasar literario, atraída por su enorme fuerza gravitatoria. En la oficina de al lado trabaja Federico Fellini («Fred para los amigos como yo»). Sus actuales vecinos de piso son Paul Newman y Joanne Woodward. En estas páginas los verdaderos personajes exóticos son los seres normales y corrientes, como Howard Austen, que no ha escrito óperas, ni gobernado países, ni heredado fortunas, pero con quien Vidal ha vivido castamente durante más de cuarenta años.

Últimamente, Vidal se ha dado cuenta, con resignación, de que se ha ganado la reputación de envanecerse de su físico. Parece inexplicable, porque nunca presume de su atractivo. Aunque, de vez en cuando, comenta que su padre tenía un cuerpo «extraordinariamente hermoso», o que ha heredado las «anchas aletas nasales de los Gore», al igual que el actual vicepresidente de los Estados Unidos (del que es primo lejano). Pero es todo lo que dice acerca de este tema. Los demás

pueden hacer los comentarios que les plazcan, y Vidal, por descontado, es libre de reproducir esos testimonios en sus escritos. Harold Acton lo encontraba «agresivamente hermoso». Cecilia Sternberg pensaba que su rostro, «cosa curiosa, le recordaba el mundo antiguo, igual que una máscara griega». «El mero hecho de ver a Gore», escribió Elaine Dundy, «tenía el efecto de limpiarme inmediatamente el paladar, como si fuera un ácido sorbete de limón.» («Todavía es guapo.») Tras ver «la fotografía [de Vidal] que adorna su última obra», William Burroughs sintió la urgente necesidad de saber «si Gore Vidal era homosexual o no».

La respuesta a esta pregunta es *sí,* pero con muchos matices insólitos. Vidal *es* homosexual a su manera; claro que, en su mundo, todos lo son. Lo son Capote, Williams, Isherwood, Kerouac, Baldwin, E. M. Forster y muchísimos más. Pero incluso los mujeriegos más empedernidos –Marlon, Jack, Bobbytraslucen ciertas inclinaciones. Greta Garbo «no les hacía ascos a las mujeres», cosa que, por otra parte, en Holly wood, «ocurría con la mayor parte de las estrellas femeninas y de las esposas de las masculinas». Ken Tynan «era lesbiana de nacimiento y nunca dejaría de serlo». Durante la guerra, en el ejército de Vidal, formado en su totalidad por homosexuales, «casi todos los muchachos» aprovecharon la oportunidad «de hacer los unos con los otros aquello que su naturaleza les indicaba». Antes, en la escuela a la que iba Vidal, en la que todos los alumnos eran también homosexuales, los muchachos «pensaban que el beso había sido inventado por las chicas [...] ya que no siempre nos resultaba agradable besarnos, porque a veces el aumento de la producción de estrógenos daba a nuestra saliva un sabor desagradable». Ciertamente, las cosas desagradables no siempre resultan agradables. Pero con anterioridad nunca había oído quejarse a nadie acerca del aumento de la producción de estrógenos; de hecho, ni siquiera había oído mencionar nunca a nadie que notara que aumentaba. Es posible que los muchachos a los que conocí recibieran otras «indicaciones» de su naturaleza. Como en muchos otros lugares de sus escritos, Vidal da aquí la impresión de creer que todo el edificio heterosexual –las oficinas del registro civil, *Romeo y Julieta,* los pañales desechables– no es más que una triste his toria de autohipnosis e histeria colectiva: un fraude, un timo o pura propaganda.

Sexualmente –y ahora empezamos a acercarnos al meollo del libro y a su verdad–, Vidal es una bestia fabulosa. Un unicornio, tal vez, o un sátiro con una serie muy estricta de normas. «Nunca me voy a la cama con amigos», asegura. Ligón hiperactivo, nunca ha tenido un romance amoroso. Es más, «como no sé qué significado dan los demás a la palabra *amor,* la evito». Pero sabe qué significado le da *él,* y, al final, no puede evitar utilizarla. Porque en una ocasión, sólo una, «se sintió

transportado más allá de lo sexual y lo erótico y fue a parar a las salvajes costas del amor y del naufragio».

En general, los novelistas muestran un rechazo visceral por el psicoanálisis. Es probable que Nabokov hubiera escrito un par de libros más de haber dedicado a la literatura el tiempo que dedicó a criticar a Freud. El yo –esa especie de empresa conjunta que llevan a cabo las diversas facciones de la mentees aquello que los novelistas se sienten obligados a buscar a tientas: no quieren verlo todo con claridad, desde el principio al fin. Vidal, como es natural, se muestra dolorosamente reacio a verse a sí mismo de un modo claro. Pero tiene el valor de dejar traslucir, con toda su turbadora simetría, el molde del que salió.

Al parecer, lo decidieron todo dos influencias recibidas en una época muy temprana de su vida, que son descritas con verdadero apasionamiento en estas páginas. «No tengas hijos, sólo nietos», le aconsejó a Vidal su abuelo, T. P. Gore. Tras perder sucesivamente la vista de ambos ojos, en dos accidentes diferentes, se convirtió en el primer senador federal del estado de Oklahoma y llegó a ser un ejemplo para toda la nación. En su nieto (y durante algún tiempo pupilo) el senador Gore encontró una ayuda valiosísima: el pequeño Gore estaba siempre dispuesto a leerle, hora tras hora, con infatigable voz de falsete. Tras semejante infancia, y semejante ejemplo, Vidal tenía que ser estoico. Con esfuerzo, toda debilidad puede convertirse en una baza, dice, en la que constituye la frase más acerada del libro, «por aquellos que quieren prevalecer».

La segunda personalidad que influyó en su formación es la de Jimmie Trimble, un joven que murió prematuramente. El primero y único amor de Vidal, es evocado con insistencia en términos de una dualidad perdida: «Lo que yo no era, lo era él, y viceversa.» «Jimmie, claro está, era algo más: yo.» «Es como si la otra mitad de mi ser hubiera muerto antes de llegar a la madurez.» Jimmie murió en Iwo Jima en 1945. No creció, ni envejeció, ni perdió nunca su prístino atractivo. Así pues, *Palimpsest* nos pide tímidamente que veamos a Vidal como una nueva versión de Narciso que, de acuerdo con el molde clásico, lucha con la ilusión, con la desesperación, con la muerte. Es mucho pedir, pero este lector lo hizo, y sin excesivo esfuerzo. Cuando murió, Narciso fue transformado en la flor que lleva su nombre. Vidal quería una suerte distinta: sobrevivir y prevalecer.

Gracias a su combinación de complejidad narrativa y ritmo rápido, a sus astutas readaptaciones y remodelaciones del pasado, y a su mezcla de impetuosa sinceridad y honesto recato, *Palimpsest* es una obra de considerable mérito artístico. Y Jimmie, el otro yo oculto de su autor, ilumina su núcleo. Como personaje, como creación, parece brillar por sí mismo, sin necesidad de ayuda; pero se trata de un efecto

conseguido por el autor a base de un gran esfuerzo. Se convierte en una presencia universal, como el soldado alemán en «Strange Meeting», de Wilfred Owens («Soy el enemigo al que mataste, amigo»). Por descontado, Jimmie era estadounidense. En una de sus últimas cartas a su madre, se despidió de ella con estas palabras: «Todo mi amor a la madre más fantástica del mundo.» Es muy inteligente por parte de Vidal citar otra carta, de otro infante de marina que luchó en Iwo Jima, cuya ingenua repetición («era una alegría») da la adecuada sensación de que no queda nada más que decir:

> Todos estábamos la mar de orgullosos de Jim Trimble, todos sin excepción. Era una alegría que estuviera con nosotros. Tenía una gran personalidad. Siempre bromeaba. Quería volver a casa, estudiar y jugar al béisbol como profesional. Era una verdadera alegría que estuviera con nosotros.

Sunday Times,
octubre de 1995

PHILIP ROTH Y EL YO

Mi vida como hombre, de Philip Roth

Aunque las novelas de Roth son cada vez más absurdas desde *El lamento de Portnoy* (1969), la calidad de su prosa ha mejorado sin cesar. El florido estilo con el que recreó las dulces fantasías de *The Great American Novel* (1973) hace que, en comparación, incluso las páginas más impresionantes de *Adiós, Columbus* (1959) parezcan concisas y escuetas. La nueva novela de Roth, *Mi vida como hombre*, increíblemente desordenada, representa una vuelta al mundo de los conflictos en ambientes universitarios de sus obras más tempranas –tiene evidentes concomitancias, sobre todo, con *Letting Go* (1962)–, pero en otros aspectos se mantiene fiel a la tradición más reciente: por muy lento, fantasioso o lúgubre que se muestre, sus frases son elegantes y sonoras, siempre dignas de ser leídas, y nunca quedan lastradas por un exceso de palabrería o de ideas.

Con todo, sigue habiendo problemas. *Mi vida como hombre* empieza con dos relatos breves autobiográficos, presentados como el trabajo autobiográfico de un escritor que escribe su autobiografía, los cuales tratan de un joven escritor que escribe su autobiografía. El resto del libro es una relación en primera persona del intento de escribir una nueva novela autobiográfica por parte del novelista autobiográfico, hasta que, al final, lo abandona y decide escribir su autobiografía, lisa y llanamente. Así pues, los indicios de lo que parecen confesiones íntimas no deben ser tomados a la ligera, y antes de empezar a escribir esta reseña tuve que renunciar a la tentación de sacarle los colores a Roth. De hecho, hay las suficientes pruebas internas para dar por zanjada la cuestión. Siempre las hay. Incluso habría podido pasar por alto la revelación, hecha en la página de los créditos, de que fragmentos de este libro aparecieron, «con algunos cambios», en publicaciones tan diferentes como el *New York Times, Modern Occasions* y (la mejor de todas) *Marriage and Divorce*.

El centón resultante nos explica la suicida alianza de un joven novelista judío, Peter Tarnopol, con una depredadora de tomo y lomo llamada Maureen, las prolongadas sesiones de psicoanálisis de Peter con el doctor Spielvogel (otro refugiado de *El lamento de Portnoy),* su

subsiguiente romance con una joven blanca, protestante y anglosajona, nada depredadora, y sus intentos de exorcizar a Maureen, incluso después de muerta, por medio de la literatura. Por el camino nos encontramos con las habituales preocupaciones de Roth. Los peligros de tener una mente hiperliteraria –peligros que *The Breast* (1972) dramatizó de forma muy poco inteligible– son considerados una vez más. Peter Tarnopol se casa con Maureen porque es lo que hace la gente en las novelas torturadas, y luego trata, a su vez, de inspirarse en ella para escribir una de esas novelas: «La literatura me metió en este lío», escribe, «y la literatura me ha de sacar de él.» A esta queja se añade otra más antigua, que ya aparece en *El lamento de Portnoy:* la de la incapacidad temperamental para «aceptar el placer», síndrome que hace que quienes lo padecen rechacen a ciertas chicas, por considerarlas demasiado atractivas e inteligentes, y, en cambio, se pasen noches enteras de arduos esfuerzos, susceptibles de provocarles un ataque al corazón, tratando de conseguir que lleguen al orgasmo chicas que no tienen nada de atractivas ni de inteligentes. Y en cuanto a la experimentación, omnipresente en los últimos tres libros de Roth, sólo encontramos un extraño interludio dedicado al «amable lector» (una mejora, por qué negarlo, respecto de las digresiones de *The Breast* dirigidas al «lector bobalicón» y al «lector hez de la tierra») y algunas de las habituales confusiones entre crítica literaria y literatura. Y no falta su buena dosis de melancolía judía, por descontado.

Ahora bien, o estos acontecimientos y preocupaciones tienen que ver con el descubrimiento del propio yo, o *Mi vida como hombre* es un museo de perversidad. El solipsismo toma dos formas principales. En primer lugar, se manifiesta en la neurótica deferencia de Roth hacia sus neurosis. (El único capítulo superfluo del libro es el dedicado al doctor Spielvogel, y algunos de sus chistes menos graciosos parecen basados en las experiencias tenidas durante sesiones de psicoanálisis.) Después de todo, la exactitud psicológica no tiene nada que ver con la forma literaria. Si hay una cosa que los psicoanalistas no hacen, es reducir. Al igual que a los abogados y otros parásitos sociales, les interesa tediosamente aumentar; y Roth habría perdido menos el tiempo aullándole a la luna un par de veces por semana. La segunda forma de solipsismo tiene que ver con la apariencia de la novela. *Mi vida como hombre* se resiente del lastre de un exceso de minucias que pertenecen a la vida, pero no al arte; muestra verdadera obsesión por lo intrascendente y demasiada escrupulosidad por reproducir detalles que pueden ser ciertos, pero carecen de significado.

Y, con todo, al libro no le falta viveza ni animación. Lo leí dos veces, y, aunque mi sensación de desaprobación fue constante en ambas, su lectura nunca dejó de resultarme interesante y placentera. Como despedida, sin embargo, quizá no estaría de más recordarle a Roth que

existe una gran distancia novelística entre lo que le ocurrió ayer y los intentos de Richard Nixon por conseguir votos gracias a los fetos *(La pandilla),* entre despotricar contra la propia esposa y convertirse en glándula mamaria, entre la tumbona del psicoanalista y un campo de béisbol: me refiero a la distancia que entrevió el propio Roth en *Cuando ella era buena* (1967). En resumen, que en el mundo hay otras personas, además de los profesores judíos de literatura inglesa y de clase media; parafraseando a Moe Tarnopol, uno de los personajes secundarios más bien logrados de esta deslavazada novela, podríamos decir: *«de ésos ya tenemos bastantes»*.

New Statesman,
noviembre de 1974

La liberación de Zuckerman, de Philip Roth

Nos encontramos ante una nueva clase de novela autobiográfica. Se trata de una novela autobiográfica acerca del proceso de escribir novelas autobiográficas... No puedo menos que hacerme una pregunta: ¿*necesitamos* esta nueva clase de novela autobiográfica? Al parecer, nos lo pasábamos la mar de bien sin ella.

El protagonista del libro es Nathan Zuckerman. Es la tercera aparición de Nathan como *alter ego* novelístico de Roth. Éste ha utilizado otros *alter ego,* aún más novelísticos, en el pasado: Peter Tarnopol, por ejemplo, en *Mi vida como hombre,* aunque Peter se diferencia de él en un par de cuestiones bastante importantes. En el caso de Nathan, en cambio, no hay nada que pueda considerarse demasiado *alter*. A todos los efectos –y no está claro cuáles pueden ser éstos– Zuckerman y Roth *parecen* una misma persona. Un desconcertante efecto secundario de la ficción autobiográfica es que despierta en el lector una salaz curiosidad acerca de la vida privada del autor. Antes de la aparición de este libro no me metía en lo que no me importaba.

En *La liberación de Zuckerman* Nathan acaba de publicar *Carnovsky,* una novela autobiográfica acerca de su juventud y los primeros años de su edad adulta, en la que habla de su depredadora madre judía, de su débil padre judío y de las innumerables y tristes pajas que se hizo en el baño del apartamento familiar de Newark. La acción se desarrolla en 1969, el año, por cierto, en el que Roth publicó *El lamento de Portnoy*, una novela autobiográfica acerca de su juventud y

los primeros años de su edad adulta, en la que habla de una depredadora madre judía... Etcétera, etcétera. Ambos libros alcanzan un éxito absoluto, total. Tanto Nathan como Roth se despiertan un buen día y descubren que aparecen en los titulares de los periódicos y son millonarios y, según ellos, unos verdaderos sátiros.

«¿De veras hace lo que dice el libro? ¿Con todas esas chavalas? ¡Es usted un fuera de serie!», le dice a Zuckerman el hombre que pasa a leer los contadores de la luz. El hombre que pasa *a leer los contadores de la luz*... Nueva York es un lugar adecuado para que se dé esta especie de paranoia general, un lugar donde a todo el mundo le gusta implicarse en las andanzas de las celebridades. «Si aquellos artículos en primera plana ya serían una dura prueba para los escritores amigos de cualquier escritor así ensalzado, ¿qué efecto no causarían en un psicópata semianalfabeto que, probablemente, desconocía las buenas obras que hacía en el PEN Club?» Nathan tiene que enfrentarse a los locos y los excéntricos de Manhattan, así como a sus *alter ego* autoproclamados que encuentra por las calles, y recibe la parte que le corresponde de cartas de admiradores, misivas de odio y rijosas especulaciones en las columnas de chismes de la prensa.

Roth ya había descrito este período de su vida en el ensayo *Reading Myself and Others,* obra frustrada y de tono quejumbroso. Tras la publicación de *El lamento de Portnoy* su nombre fue relacionado con el de Barbra Streisand, aparecieron artículos en los periódicos acerca de sus crisis nerviosas (tanta masturbación no podía menos que tener graves consecuencias algún día), y la escritora de novelas populares Jacqueline Susann dijo en un debate televisivo que le gustaría conocerlo, pero no estrechar su mano. «¡Ella, precisamente ella!», escribió Roth con auténticos acentos de orgullo herido, aunque más artístico que personal. «¡Tomaron la ficción literaria por una verdadera confesión, y telefoneaban a un personaje que vivía en un libro!», exclama Zuckerman. Bueno, eso podía ser verdad en el caso de *El lamento de Portnoy*. Pero ¿lo era en el de *La liberación de Zuckerman*?

La carga ética y emocional más pesada de la novela es la que tienen que soportar los padres de Zuckerman: todo el mundo cree que en *Carnovsky* son difamados sin contemplaciones, aunque esto tal vez no sea cierto. Los señores Zuckerman sufren, y Nathan, de nuevo por razones de *amour propre* literario, tarda mucho en creerse su dolor. Al final, consigue arreglar las cosas con su madre (da la sensación de que Roth también lo ha hecho: en este libro se nos da una nueva versión de la señora Portnoy, que resulta ser un encanto), pero su padre muere con la exclamación «¡Cabrón!» en los labios. «¡Qué egoís ta y qué cabrón eres!», repite, como un eco, el hermano menor de Zuckerman cuando el libro está a punto de terminar. «No crees que lo que escribes acerca de la gente pueda tener *consecuencias reales.*» Claro que se

supone que esto es un reto. Ahora bien, ¿qué cabe decir de *esta* novela, y de *sus* consecuencias? Su título y su final sugieren una nueva libertad, un abandono de lo meramente personal, de lo meramente local. Con todo, esa liberación no llega hasta sus últimas consecuencias. Nathan sigue encadenado a su roca, y el buitre continúa devorándole el hígado.

«La literatura me metió en este lío, y la literatura me ha de sacar de él», escribe el acongojado Tarnopol en *Mi vida como hombre*. Sigue siendo una buena máxima. No obstante toda la reflexión acerca de sí mismo que manifiesta, *La liberación de Zuckerman* se lee sin dificultades: de hecho, se acaba antes de que te des cuenta. En la época del libro de autoayuda, de los casos clínicos y de los anuncios personales, esta clase de cosas tiene un atractivo desmesurado; todos aquellos que saben leer han cultivado ya el hábito de leer sus propias vidas. Un talento como el de Roth siempre dará un toque de universalidad. Leer acerca de su vida proporciona satisfacciones análogas a las que da hacerlo acerca de la nuestra. ¡Oh, la vida! No cabe duda de que *La liberación de Zuckerman* es vida. Pero ¿es literatura?

Observer,
agosto de 1981

Las vidas de Zuckerman, de Philip Roth

La nueva novela de Philip Roth es tan formidablemente buena como perversamente sorprendente, lo cual no puede hacer menos que uno se pregunte: ¿Cómo lo consiguió? ¿Cómo es posible que escribiera *esto?* A lo largo de casi veinte años, jalonados por diez libros, Roth ha tenido que soportar una extraña impaciencia por parte de sus lectores: es como si estuvieran resentidos con él o los hubiera herido de una manera confusa, que ni ellos fueran capaces de explicar. Para mí, la razón de lo que acabo de describir está muy clara. Roth es un genio de la comicidad, y el número de esta clase de escritores es siempre demasiado escaso. En 1969 publicó *El lamento de Portnoy*, su cuarta obra de ficción, en la que, superados sus años de concienzudo aprendizaje, habla, por fin, con voz propia. Nos arrellanamos en nuestros asientos a la espera de más. Y nos dio menos.

¿Qué nos *dio?* En primer lugar, un trío de sátiras muy formales, por así decirlo: *La pandilla, The Breast* y *The Great American Novel.* Su estructura era cómica, pero, en contra de nuestros deseos, su ejecución

sólo tenía atisbos de comicidad. Pusimos cara de circunstancias e, indulgentes, permitimos que Roth se tomara esas vacaciones, a la espera de que volviera a sus obligaciones. Después vinieron *Mi vida como hombre* y *El profesor del deseo,* dos novelas que sus lectores, en general, no consideraron lo bastante cómicas. ¿Y por qué no eran lo bastante cómicas? Porque en las dos Roth se perdió por los vericuetos de la pedantería, la introspección y la angustia existencial. Añorábamos la alegre vivacidad de antaño. Y entonces, como si nuestro pesar no fuera suficiente, Roth nos endilgó el cuarteto de Zuckerman, que es, posiblemente, el examen del propio yo más tenaz y exhaustivo de la literatura moderna. Como sugiere su título en inglés, *The Counterlife* («El cambio de vida») señala que se ha tomado un nuevo rumbo, y nos lleva por un camino insospechado. Zuckerman sigue allí, tan solitario como siempre. Pero Roth vuelve a ser el de antaño.

Se supone que la unicidad carece de grados o intensidades, pero Roth es único de un modo que cabría calificar de desmesurado. Es tenazmente él, él, él. El problema con Zuckerman, el problema con el yo como idea literaria, es que *no son temas interesantes.* Irónicamente, es a Zuckerman a quien debemos dar las gracias por esta escurridiza verdad al final de *Las vidas de Zuckerman,* mil páginas después de que se iniciara el experimento. De ahí la desesperante insustancialidad y la insoportable levedad de buena parte de las obras anteriores protagonizadas por Zuckerman. Por eso dichas obras anhelaban la huida a lo concreto, gemían y lloraban pidiendo sustancia. Daba la sensación de que Roth no podía seguir, de que no había ningún sitio adonde ir. Pero lo hizo, con su característica y (eso nos parece ahora) heroica pertinacia. Al igual que una estrella moribunda, Roth parecía cada vez más cerca del catastrófico colapso final. Pero con *Las vidas de Zuckerman* llegó la supernova, y su brillo nos hiere dolorosamente los ojos hasta casi cegarnos.

El agente, el catalizador, es, sin lugar a dudas, Israel. Constituye un tema interesante por derecho propio, y hasta es posible que Roth se haya pasado la mitad de su vida poniéndose a punto para tratarlo. Ya había estado allí, llevando el pasaporte de Portnoy, y salió derrotado: la parte que trata de Israel es la más endeble de *El lamento de Portnoy*, y ello da la medida de lo lejos que hemos llegado. Comparada con *Las vidas de Zuckerman*, esa novela anterior parece un retroceso, un callejón sin salida; no obstante su salvaje esplendor, *El lamento de Portnoy* constituye un adiós a la juventud, y Roth *tenía* que despedirse de todo lo que ésta representa. Pero, de una u otra forma, el judaísmo –y cuanto más obsesivo, mejor– ha sido siempre el objetivo final de su elocuencia. Incluso podría acusarse, un tanto frívolamente, sin duda, a los mucho más débiles Zuckerman anteriores de mostrar tendencias

asimilacionistas, de ser esbozos frustrados de vidas carentes de autenticidad: el deseoso de codearse con las celebridades de *La liberación de Zuckerman,* el flagelante penitente de *La lección de anatomía,* el cosmopolita cultural de *La orgía de Praga.* En todo caso, Roth, artísticamente, ha dado en el blanco. «Judíos judíos», «obsesionado por lo judío, devorado por lo judío», «judíojudíojudío»: éste es el frente actual de su talento.

Los capítulos acerca de Israel, «Judea» y «Aloft» («En lo alto»), que se desarrolla a bordo de un avión de El Al, son cantos corales para voces contrapuestas, sucesiones de monólogos dramáticos reunidos por un hombre con el oído de oro. «La Biblia es su *biblia»,* observa, incrédulo, Zuckerman. Sí, y también es su *babel*. Shuki Elchanan, un periodista liberal de Tel Aviv, comenta: «Esto se ha convertido en la meca de los judíos estadounidenses. Ahora llegan judíos orientales, judíos rusos y [...] patanes de Brooklyn que llevan solideos.» El padre de Shuki dice: «¿Ves ese pájaro? Es un pájaro judío. ¿Ves qué hay más arriba? Una nube judía. [...] ¡Nosotros vivimos en un teatro judío, y tú vives en un museo judío!» Mordecai Lippman, colono en un asentamiento en Palestina, afirma: «Tiran piedras a los *judíos. Cada una de ellas es una piedra antisemita.»* Un guarda de seguridad de El Al hace este comentario: «El pobre judío débil e inútil resultaba simpático; el campesino judío, con su tractor y sus pantalones cortos, ¿a quién podría engañar, de quién se aprovecharía? Pero, de repente... ¡*Verdadero poder judío!*»

Zuckerman da la impresión de abrirse paso a través de esta cacofonía con imperturbable escepticismo. Shuki asegura que en Israel «basta y sobra con vivir: no tienes que hacer nada más para irte a la cama exhausto», pero Zuckerman razona, con gran agudeza, que «aquí todo el mundo tiene la costumbre de decir lo primero que se le ocurre sin pararse a pensarlo, de modo que lo mejor es poner sus afirmaciones en cuarentena». Durante un rifirrafe con uno de los judíos practicantes que acuden a orar al Muro de las Lamentaciones, Zuckerman confiesa que ninguna de las cuatro mujeres que ha tenido era judía. «¿Por qué?» «Porque soy un judío muy tibio, ¿sabe?» No le importa haberse integrado, no le importa ser «decadente». En Judea, cuando le comentan que «lo que Hitler no consiguió con Auschwitz se lo están haciendo a sí mismos los judíos estadounidenses en sus dormitorios», se encoge de hombros y se guarda su opinión mientras anticipa mentalmente lo agradable que será volver a Londres y a su embarazada Maria, volver a casarse con una gentil, llevar una nueva vida en medio de la «cristiandad». Pero no resulta; esas cosas nunca resultan en el mundo de Roth. Está a punto de experimentar un cambio radical, de protagonizar una inesperada conversión. Maria tiene un niño. En la calle Dizengoff Zuckerman le dijo a Shuki que la

circuncisión, al igual que cualquier otro precepto bíblico, «en realidad, es irrelevante para mi "yo"». Pero, prácticamente al día siguiente, toda su existencia parece haber pasado a girar alrededor del problema que plantea ese rito, la señal de la identidad judía, «esa vieja, viejísima cuestión».

A este cambio tan radical de actitud contribuye en gran manera el hecho de que Zuckerman toma conciencia del antisemitismo inglés, «de lo profundo e insidioso que es el antisemitismo del Establishment», y, además, lo hace en el corto espacio de una tarde. Dada mi condición de inglés, estoy a la vez avergonzado y sorprendido por el hecho de tener que reconocer que Roth ha dado en la diana al recoger en sus páginas esta triste y desagradable situación. Es cierto que introduce el tema de manera forzada, deliberadamente forzada, y basándose tan sólo en las opiniones «de la loca arpía de su hermana [de Maria]» (corroboradas por la no menos arpía señora Freshfield, futura suegra de Zuckerman), pero no por ello el fenómeno detectado por Roth es menos real.

Se trata de una actitud repelente, cuya especial repugnancia es consecuencia, en buena parte, de una especie de inconsciente sensación de superioridad. Pero también es una actitud cada vez más clandestina y cuyo ámbito se va reduciendo de modo progresivo. Roth hizo bien al abrir los oídos y dejar constancia de ella; porque así es como interpreta el mundo: *escucha* lo que dice.

Pero en *Las vidas de Zuckerman* ocurren muchas más cosas. Por ejemplo, es una inapreciable contribución a la buena –tal vez sería mejor decir legible– novelística adscrita a lo que cabría calificar de estilo literario vigorosamente posmoderno. En ella Roth se muestra audaz, alegre y juguetón, aunque sin carecer por ello de cierta melancolía, casi parisiense (pero su París es el del exilio, el de Milan Kundera, pongamos por caso). Se enfrenta a un dilema y lo contrasta por medio de dos vidas distintas: la de Zuckerman y la de Henry, su hermano, que «carece de interés». «De acuerdo con mi experiencia, el modo como [los hermanos] se conocen mutuamente viene a ser una especie de deformación de sí mismos»; al contrastar las realidades de ambos hermanos resiguiéndolas igual que si estuvieran colocadas en un pantógrafo, por así decirlo, Roth puede llevar a cabo su característica búsqueda «de la verdadera sabiduría del yo y su circunstancia». Esa circunstancia está conformada por la impotencia y su contrario, por la muerte y su contrario, por el anhelo por escapar de las identidades heredadas y por la cansina adicción a una supuesta autenticidad, a un yo despiadadamente abrumador y que apenas existe más allá de la percepción que de él tienen los demás. «Todo lo que puedo decirte con certeza es que estoy convencido de que carezco de yo», concluye Roth, no de la manera más profunda, quizás, pero sí de

la más conveniente, «y que me siento incapaz de perpetuar en mí la broma esa de tener un yo; y, lo que es más, si pudiera hacerlo, no querría. Ciertamente, me parece una broma eso de tener un yo. Lo que tengo, en su lugar, son diversas personalidades que puedo adoptar a voluntad [...]» La broma de tener un yo: una broma de mal gusto, además, porque no tiene gracia.

El eje central del libro es el tema de Israel, pero de una manera inconexa, nada esquemática y, sobre todo, nada *didáctica*. Una de las cuestiones imposibles de acomodar a ese tema, a mi parecer, es el tormento personal que le causan a Roth las ramificaciones de la ficción autobiográfica. Por razones, sin duda, históricas la ficción moderna está imbricada con las peculiares realidades de cada autor de una manera que carece de precedentes: la idea de una imaginación que campa por sus respetos parece haber pasado a mejor vida. Roth nunca ha contemplado esas cuestiones desde el punto de vista histórico, sólo desde el personal. ¿Cómo encaja esto con Israel? ¿En su tendencia a aprovecharse de vidas formadas a medias y luego hacerlas trizas? Bueno, me parece que eso es exagerar un poco las cosas, y no veo ninguna necesidad de hacerlo. Hay una equiparación que parece particularmente satisfactoria: la de Roth con Israel. En *Ulises* Joyce llama a Judea «el gris y macilento coño del mundo». No tengo la intención de decir qué le hace Roth a ese lugar, ni con qué mezcla de emociones, pero la unión es explosiva. Al igual que Israel, nos deja exhaustos, nos inquieta, aviva nuestras reacciones. En este libro (lleno de maravillosa agudeza y tensa preocupación) actúa como galvanizador.

Atlantic Monthly,
febrero de 1987

El teatro de Sabbath, de Philip Roth

Mientras permanecía sentado, tratando de reponerme de la lectura de esta novela y reflexionando acerca de ella, se me ocurrió de repente un nuevo término, el de «literatura provocadora», para definir las características de la tendencia literaria a la que cabría adscribirla, término que no me extrañaría que pronto empezara a circular en voz baja por los ámbitos universitarios e intelectuales. La idea es provocar en el lector una respuesta profundamente personal, que lo haga identificarse con la trama novelística hasta el punto de sentir que la protagoniza. Por ejemplo, si *El paraíso perdido* fuera un libro de esas

características, nos induciría a simpatizar con el Diablo, con Adán y con Eva, así como a dudar de la sabiduría de Dios y de su justicia, a seguir el mal camino, a pecar, a caer en todas las tentaciones. *El teatro de Sabbath* provoca que el lector se identifique con un ataque de histeria que dura cuatrocientas cincuenta páginas. Es una histérica novela acerca de la excitación de un histérico, y al terminarla uno se siente tan alterado como éste.

Philip Roth ha sido siempre un genio rico en comicidad, pero cicatero. Economiza la comedia todo lo que puede, y recibe el interés compuesto que le proporciona ese ahorro en forma de perversiones y deformaciones de la realidad cada vez más sofisticadas. Por eso *El teatro de Sabbath* no es una obra divertida. Los jadeos y las risotadas que llenan sus páginas pueden dar una sensación de alegría, pero la histeria nunca es alegre. Como espectáculo, al principio resulta embarazosa, luego nos alarma y al final nos despersonaliza. Lo único que hace la histeria es autoalimentarse hasta que se agota. En esta novela Roth monta una desconcertante tremolina, una tremolina que tiene como objetivo la pareja tragicómica que forman el sexo y la muerte. Mediado el libro empiezas a pensar que sí, que así es como debe de sentirse alguien aquejado de erotomanía mórbida. Es una comezón cerebral, un sarpullido mental.

El teatro de Sabbath es la novela de una crisis tumultuosa y vocinglera. No cabe duda de que tiene fuerza, pero al poco de iniciada su lectura ya empezamos a cuestionarnos su universalidad. ¿Hasta qué punto puede considerarse general la suerte de Mickey Sabbath? ¿Deberíamos escarmentar todos en cabeza ajena? Un conocido de Mickey dice lo siguiente hablando de otra persona que ha pasado por el mismo trance que éste: «Algo los trastorna profundamente alrededor de los sesenta: las placas tectónicas se deslizan, la tierra tiembla y los cuadros se caen de las paredes.» Toda la vida adulta de Sabbath ha sido agitada por esta clase de fenómenos sísmicos. Pero el más terrible de todos, y que desencadena su drama personal, es la muerte de Drenka, su amante, «la luz erótica de su vida», como dice Roth en términos desusadamente moderados.

El destinatario del periódico para el que escribo esta reseña es la familia, pero *El teatro de Sabbath* no es una lectura recomendable para todos sus miembros. No es una novela para la familia; es más, en varios aspectos es una novela contra la familia. También es increíblemente obscena. Drenka es un verdadero hallazgo, «una mujer convencional que no le hacía ascos a nada»: «En lo más íntimo de aquella mujer había alguien que pensaba como un hombre.» Como veremos, resulta casi imposible reproducir el goce carnal. Un humilde resumen de la trama, por consiguiente, debe bastarnos para rendir a Drenka el tributo de nuestra admiración. En una de sus habituales

visitas al cementerio, donde tiene la intención de masturbarse encima de su tumba, Sabbath descubre que se le ha adelantado otro de los amantes de la finada. Vuelve al cabo de unos días y encuentra la misma situación, aunque el amante es distinto. Prácticamente, ante aquella tumba hay una cola de masturbadores. Así de generosa era Drenka.

Los riesgos que conlleva escribir acerca de cuestiones sexuales son muchos, y Roth no es capaz de esquivar ninguno de ellos. A su izquierda se alza la Escila de la cursilería, y a su derecha, la Caribdis de la pornografía. De ahí que se nos lleve dando bandazos de «aquellos pechos cuya suave y sedosa turgencia lo había mantenido siempre cautivo» a jadeos y suspiros propios del hombre de Cro-Magnon: «¡Oooh! ¡Oooh! ¡Oooh!», y «¡Sigue! ¡No pares! ¡No pares! ¡Sí, sí! [...] ¡Sigue! ¡Sigue! ¡Sigue! ¡Sí! ¡Sigue!», y «¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Mickey! ¡Oh, Dios mío! ¡Aaah! ¡Aaah! ¡Aaah!» Roth llega incluso a *combinar* la cursilería y la pornografía, como en la exclamación de Drenka la primera vez que siente en su espalda el cinturón de Mickey («¡Es el lado salvaje de la ternura!»), o en el solemne himno de alabanza a la «lluvia dorada» que constituye el momento culminante de la novela. La prosa erótica tiende a ser pálidamente general o tan especializada que no hay quien la soporte. La universalidad se desmorona hasta convertirse en un montón de rarezas puramente personales. Al cabo de un rato, el lector sólo tiene ganas de escapar de allí. Debe esforzarse para seguir adelante en busca de los fragmentos menos desagradables.

Pero ¿acerca de qué tratan esos fragmentos? No obstante sus deliberadas barbaridades, *El teatro de Sabbath* no es una obra sencilla ni rudimentaria. El bueno de Mickey fue durante un tiempo titiritero, y hacía representaciones callejeras; y las características habituales del teatro de títeres –hieratismo, manipulación– aparecen en aquellos lugares en los que cabría esperar su presencia. De modo similar, no obstante su hostilidad a las modas terapéuticas del momento (la terapia de grupo, las dietas milagrosas y un largo etcétera), Roth nos presenta a Mickey como un caso inteligible. La desmesurada agitación que le provoca su voraz apetito sexual es vista como una consecuencia de la inmanencia y la inmediatez de la muerte. Mickey avanza a trompicones a través de una verdadera necrópolis de tanatorios, cadáveres, cementerios, ancianos centenarios, hospitales y lechos mortuorios. Por descontado, se comporta mal: «¡Mientras puedas, métela en caliente!» La culpa no es suya. Es de la muerte.

Es posible que la página más significativa de cualquier novela sea una que suele figurar al principio y lleva el encabezamiento DEL MISMO AUTOR. Al contemplar ese robusto pilar de notables logros literarios, comprendes que los vapores y los humores que envuelven *El teatro de Sabbath* han estado siempre presentes en la obra de Roth: un

cinismo reconocido sin ambages, una inteligencia cuya carencia de ilusiones provoca escalofríos, una sexualidad obsesiva, pero no demasiado variada, una comicidad antisocial o quizás, más propiamente, asocial. Esas tendencias transgresoras eran equilibradas por una serie de preocupaciones contrapuestas. En sus primeras novelas, por la cultura de la seriedad intelectual; luego, bastante más tarde, por una serie de preocupaciones acerca de la identidad judía que, con el tiempo, confluyeron en la cuestión de Israel, por la interrelación, o el solapamiento, entre ficción y autobiografía y, finalmente, por una apasionada dedicación a la forma literaria. *Las vidas de Zuckerman* es una obra de una perfección formal tan luminosa, que, hasta cierto punto, terminó con la ficción posmoderna, y acaso haya resultado un trofeo excesivamente pesado para su autor. Es posible que *El teatro de Sabbath* sea la contranovela. El yo de Roth siempre ha estado dividido. Pero es la primera vez que se da prioridad al señor Hyde.

Simplificando a Tolstói, Roth sugiere que todos los matrimonios son desgraciados. Y que todos son experiencias terribles. Por lo tanto, la infidelidad se convierte en una especie de obligación casi sagrada, e incluso la muerte puede parecer buena si la consideras un divorcio instantáneo. Al igual que su creador, Sabbath no tiene hijos y está decidido a no tenerlos. Está casado, sin duda, pero no es *completamente* estúpido. Uno sospecha que aquí hay muchas emociones reprimidas. Famoso por sus diatribas contra los sentimientos maternales de las mujeres judías, Roth, sin embargo, trata con evidente afecto a sus padres, como puede verse, por ejemplo, en *Patrimony* (1991). *El teatro de Sabbath* nos presenta a una serie de padres terribles, casi monstruosos: «un alcohólico con tendencias suicidas que tenía aterrorizada a su hija», «un hombre de negocios vulgar y dominante», «un hombre de negocios todavía más vulgar y dominante», «un hijo de puta insoportable». El hombre que describe Roth se siente a menudo desgraciado, y por eso no desea tener descendencia. Ahora bien, la gente tiene hijos por una razón muy importante, aunque tal vez no sea buena. Por más que nadie sepa cómo serán cuando crezcan, los hijos prolongan nuestra andadura vital. Nos ayudan a liberarnos del desierto biológico, en el que los únicos sonidos que oiríamos serían los jadeos del sexo y la muerte. Y, por descontado, el sexo y la muerte forman el matrimonio más terrible de todos.

Sunday Times,
septiembre de 1995

SE LLAMA WILLIAM BURROUGHS

The Wild Boys: A Book of the Dead, de William S. Burroughs

Si un babuino macho es atacado por otro más fuerte, tiene dos opciones: o presentarle pasivamente el repelente trasero de color ciruela, y convertirse en bardaje, o convencerlo para atacar conjuntamente a otro congénere aún más débil. Por eso, en *El almuerzo desnudo,* el doctor Benway moraliza así: «Cuando hay una pelea en el grupo, los babuinos siempre atacan al contendiente más débil. Eso es obrar con sensatez. Nunca deberíamos olvidar nuestra gloriosa herencia símica.» Los personajes de William Burroughs rara vez corren el peligro de olvidarla. Al igual que los yahoos de Swift, constituyen una irónica versión de la naturaleza en estado puro, sin pulimentar por la cultura y la educación: son sucios, obscenos, traicioneros, gandules, crueles y lujuriosos.

Los «jóvenes salvajes» a los que hace referencia el título son un grupo de atléticos terroristas árabes entregados a una violencia increíble y gratuita (se hacen bolsas para el hachís con la piel del escroto de sus enemigos), así como a unas ritualizadas orgías exclusivamente masculinas y llenas de melancólica lascivia. El grupo, financiado por A. J., un amigo de las bromas pesadas que, en el fondo, es inofensivo –y tan rico que sus fiestas anuales hacen bajar la cotización de ciertas divisas–, al final, derrota al ejército y se dedica a destruir la civilización. En la última frase del libro vemos sonreír por primera vez a los miembros del grupo mientras contemplan «cómo estallan las estrellas en medio del cielo brillante y vacío», lo que parece sugerir que han conseguido acabar con todo el universo. Pero esto no es más que el argumento.

La mayor parte del libro, como suele ocurrir en los de Burroughs, es un *tour de force* de delirante imaginería erótica que fluye con la impetuosidad de un monólogo interior y está cortada y montada como si fuera un guión cinematográfico. La heterosexualidad no existe aquí: «dos translúcidas salamandras se sodomizaban mutuamente sin prisas; en sus relucientes ojos dorados había una expresión de enigmático deseo [...] Los gimnotos lesbianos se retorcían de placer.» Etcétera, etcétera. Hacia la mitad de la novela hay unas cuarenta páginas dedicadas a mucosidades anales, todas las variedades de eyaculación

imaginables, enhiestos falos y tubos de vaselina vacíos, las cuales, no obstante el esforzado lirismo con el que han sido escritas, sólo tienen un interés anecdótico para el lector heterosexual. La intensidad expresiva y los juegos verbales siguen presentes, pero da la sensación de que Burroughs empieza a perder aquella espontaneidad, aquella *naturalidad,* que hacía que sus obras anteriores resultaran a un tiempo tan horrendas y tan hilarantes.

La sobrecubierta afirma que *The Wild Boys* es una obra de ciencia ficción, y explica que en ella Burroughs alcanza dimensiones «proféticas». Pero esto es, precisamente, lo que no debemos buscar en ella. La ciencia ficción intenta ser realista, cosa que Burroughs no hace nunca. Algunos críticos están confundidos por su falta de realismo, y se deprimen porque consideran que el mundo es bastante más sano y agradable de lo que él trata de hacernos creer. Pero una persona culta y equilibrada sólo puede sentirse deprimida por un libro cuando su autor, sencillamente, resulta aburrido. (Una vez más, cabría poner el ejemplo de las posibilidades que ofrece, en este sentido, *El rey Lear*, a un tiempo la más angustiosa y la más inspiradora de las obras escritas en lengua inglesa.) El arte puede ilustrar, cuando trata de un tema importante, o puede consistir en meros juegos de palabras, de ideas y de ingenio. Burroughs no trata de convertirnos ni de convencernos; sólo intenta escribir bien, y a menudo lo consigue.

Observer,
junio de 1972

Ciudades de la noche roja, de William S. Burroughs

Para empezar, esta novela representa un cambio notable en la producción de William Burroughs: tiene argumento y personajes, y resulta inteligible. Esto es algo sorprendente, sin duda, por parte del violento poeta de los colocones y el placer sexual llevado hasta el paroxismo y la muerte, del beat militante, del autor de *El almuerzo desnudo* y otros seis experimentos que tenían como objeto el caos más alucinatorio.

La novela se inicia con diversas escenas, unas históricas y otras futuristas. Hacia 1920 Farnsworth, funcionario del Departamento de Salud Pública, es destinado –o desterrado– a un puesto en una lejana colonia. En un presente más o menos actual, científicos militares tratan de desarrollar nuevos virus para la guerra bacteriológica. Hacia 1720 el capitán Strobe, un pirata utopista, surca los mares y hostiliza a

los españoles ante las costas de la América Central. En esas escenas Burroughs utiliza un estilo directo y deliberadamente lleno de clichés («profunda pobreza», «calor sofocante», «dolor lacerante»). Con frecuencia no estamos demasiado lejos del amable pastiche de, por ejemplo, *Ritos de paso*, de Golding.

Esas escenas están entremezcladas con una narración, estilísticamente antitética, situada en un futuro cercano. La voz que desarrolla el hilo narrativo, sin embargo, nos resulta bastante familiar: «Me llamo Clem Snide. Soy detective, un detective paciente» (lo contrario, es de suponer, de los detectives agentes). Mediante una prosa informal y rica en expresiones en argot, que recuerda la de Chandler, Clem nos explica su investigación de un crimen pasional ocurrido en Grecia («Un espeluznante asesinato cometido en nombre del amor»). El misterio incluso tiene elementos de suspense, lo cual no había ocurrido en ninguna de las obras anteriores de Burroughs. Tanto naturalismo parece terriblemente poco natural. ¿Qué ocurre? ¿Acaso nuestro autor se nos vuelve heterosexual?

¡No, ni por asomo! El lector despierto y cauteloso hace ya rato que debe de haber notado que los hilos de la trama argumental se ven cada más amenazados por las habituales convulsiones provocadas por los anárquicos impulsos de Burroughs. Ha habido desmayos y crisis nerviosas, pérdidas de la conciencia del tiempo y experimentos para comprobar la capacidad de soportar el miedo. La extraña obsesión de Burroughs por la incorporeidad y la transferencia corporal empieza a hacer frecuentes apariciones: «“Noto algo familiar en Adam”, piensa Audrey. “Pero... ¡si yo soy él”.» «“¡No, no!”, grita Audrey sin garganta, sin lengua.» Los personajes pasan de las escenas a la narración, y viceversa. Los géneros literarios también empiezan a entremezclarse: aquí y allá surgen fragmentos de ciencia ficción, de novelas del Oeste, de cuentos de hadas. Antes de que nos demos cuenta, nos encontramos de nuevo en el mundo habitual de Burroughs, que parece poseer una redoblada energía, consecuencia, seguramente, de haber permanecido reprimido hasta entonces, ese mundo de retórica espectral, síndromes de abstinencia, decadencia urbana y vandalismo desaforado, del que están excluidas las mujeres. Así pues, en las ciudades de la noche roja la policía del ADN reprime los disturbios provocados por los indocumentados. Las bandas de los Camaleones y los Carroñeros merodean por los alrededores de las pensiones de mala muerte y las miserables galerías comerciales llenas de tiendas de todo a cien. Los Asesinos Soñadores se autoinducen con drogas la fiebre del odio a los negros.

> Los Cazaperros se apoderarán de todos los jóvenes que encuentren en las zonas de caza legal y los venderán a los estudios cinematográficos que hacen

películas de ejecuciones y a los negociantes en esperma [...] Los muchachos esquivaron los cadáveres sin dejar de correr y giraron para meterse en un callejón [...] Los días parecían transcurrir como relámpagos, igual que escenas de persecución rodadas a cámara rápida [...] El Día de la Destrucción Final estaba cada vez más próximo [...].

A estas alturas los lectores veteranos de Burroughs estarán en su elemento. En cambio, los novatos se sentirán igual que un turista al que en una calle un árabe «hace un gesto evidentemente lascivo, pero incomprensible para él». Semejante confusión es razonable. ¿Tiene sentido la obra de Burroughs? ¿Hace éste algo más que salmodiar con evidente regodeo una letanía de barbaridades?

Siempre habrá quien piense esto último. La maquinaria intelectual está muy ocupada tratando de descifrarlo, de encontrar un símbolo aquí, una estructura allí. Por ejemplo, Eric Mottram, en su larga y árida monografía *The Algebra of Need*, asegura que la obsesión de Burroughs por el ahorcamiento de hombres jóvenes en el curso de orgías (debe de haber más de un centenar de escenas de esta clase en la novela que comentamos) constituye un mero símbolo de su «anarquismo crítico». Bueno, si él lo dice... La verdad es que, no obstante su complejidad, Burroughs continúa siendo un artista primitivo, radical, casi psicótico. Su obra es, en muchos aspectos, impenetrablemente clandestina y aterradoramente personal.

Quienes persisten en la lectura de Burroughs, lo hacen por las delicias ocasionales que proporciona su estilo. Es vigoroso, sonoro e informal. Su oído para el lenguaje popular es de una maravillosa agudeza; resulta evidente que posee un talento ilimitado para parodiar las voces contemporáneas. Tal vez sea inevitable que, no obstante sus recientes incursiones en la narrativa, su prosa se fragmente, sin poderlo remediar, en las mismas escenas callejeras, las mismas fantasías blasfemas, el mismo sentido de que todo se encamina hacia una hecatombe inmediata y absoluta. ¿Hasta cuándo podrá seguir por ese camino la escritura de Burroughs sin destruirse a sí misma? El Día de la Destrucción Final parece, ciertamente, cada vez más próximo.

Observer,
marzo de 1981

Marica, de William S. Burroughs

William Burroughs ha escrito un sensible y serio estudio sobre el amor no correspondido, y, una vez más, ha escandalizado a todo el

mundo. No olvidemos que lo escribió hace mucho tiempo, a principios de los años cincuenta, entre la novela más bien documental *Yonqui* y la alucinante *El almuerzo desnudo*. El autor explica, en una apenada introducción, por qué el original de esta obra fue durante tanto tiempo causa de una profunda desazón que hizo que no lo tocara. «El libro fue motivado y configurado por un acontecimiento del que no se hace mención en él [...] la muerte accidental, a causa de un tiro [disparado por el propio Burroughs], de mi esposa, Joan.» Así pues, *Marica* está implicada de un modo insólito en el vudú personal de Burroughs: parece obra suya y, a la vez, da la sensación de que no la ha escrito él. Es una novela sorprendentemente lúcida y conmovedora, lo que no es óbice para que sea también extraña y salvaje.

El amor no correspondido es, por descontado, homosexual. William Lee (un heterónimo que Burroughs utiliza con frecuencia) está en México, en un centro para rehabilitación de drogadictos lleno de estadounidenses marginados o que han quebrantado la libertad bajo fianza, los cuales se dedican a haraganear y satisfacer frenéticamente sus «bueno, tendencias sexuales». «Maurice es tan marica como yo», dijo Joe, y soltó un eructo. «Perdón. Si no lo es más. [...] De hecho, lo es tanto, que ha dejado de interesarme.» Lee anhela con toda su alma algo que nos es presentado como imposible: verdadero amor homosexual. No lo encuentra, pero «nunca desiste de buscarlo». Mediante un proceso de eliminación decide que Eugene Allerton, un hombre sin atributos (hasta el punto de que ni siquiera es homosexual), es el destinatario más adecuado para un amor no correspondido.

Uno de los principales obstáculos parece el dinero, pues las relaciones homosexuales son siempre, más pronto o más tarde, venales. El dinero permite a Lee, que es rico, seducir a Allerton, pero es también la causa de que lo pierda, así como de que lo recupere al cabo de un tiempo. Llegan a un «acuerdo»: Allerton se someterá a los deseos sexuales de Lee a cambio de que le regale un viaje de aventuras. Se van a Sudamérica en busca de una droga que «altera la personalidad», como dice Lee jocosamente, la cual tal vez consiga que él sea menos marica o que Allerton se vuelva homosexual. Más imposibles. La novela termina con un horripilante sueño en el que Lee se le aparece a Allerton para reclamarle la devolución de su préstamo. «Me pregunto, Gene, si sabes lo que significa la expresión *"o si no..."*.»

Claro que, por otra parte, habría que saber cómo funcionan las cosas cuando un hombre desea lo masculino. ¿Tiene eso algo que ver con el ansia de *convertirse* en otra persona? «Me deseo tanto como deseo a otros [...] Pero algo me impide gozar de mi propio cuerpo.» La incorporeidad es un tema omnipresente en esta novela, como en todas las de Burroughs. Antes de que ocurran los hechos que acabamos de

explicar, Lee sueña despierto que se encuentra en el cuerpo de un muchacho:

> Ahora estaba en una choza de bambú. Una lámpara de petróleo iluminaba el cuerpo de una mujer. Lee notó que estar en el cuerpo del otro le hacía sentir deseo por aquella mujer. «No soy marica», pensó. «Soy incorpóreo.»

Es posible que entonces tengamos un atisbo de la esposa muerta y el matrimonio. Otro imposible.

Allerton carece de atributos, pero todo lo que se relaciona con Lee es desmesurado. Su necesidad de amor es tan dolorosamente ávida, que resulta repugnante. Lee es insufrible, y lo sabe. Una habitación con dos camas provoca una discusión entre los amantes: «¿No sería maravilloso que nos acostáramos juntos y nos pusiéramos a cien? [...] ¿Es que te doy asco?» «Sí.» Lee descarga sus tensiones mediante lo que llama «la rutina»: fantásticos monólogos deliberadamente escabrosos, embarazosos, patológicos. Señalan el camino, al igual que buen número de efectivas expresiones («con desesperación de bardaje», «tan guarro», «otra posibilidad es que sea malaria», «como música en una calle barrida por el viento»), hacia la «rutina» enormemente ampliada que es *El almuerzo desnudo:* «Soy un fantasma, y, como todos los fantasmas, lo que más ansío es un cuerpo.»

Esta novela humaniza la obra de Burroughs en sentido retroactivo. Un imposible que uno no se cansa nunca de perseguir es un motivo tan bueno como cualquier otro para escribir. *Marica* ayuda también a comprender el peculiar sesgo del humor de Burroughs, la cómica falta de valores que lo hace sentirse tan desesperanzado. Están en la selva:

> –Gene, he oído que algo se mueve encima de nosotros. Voy a tratar de pegarle un tiro.
> –¿Qué es?
> –¿Cómo quieres que lo sepa? Está vivo, ¿no?

Observer,
abril de 1986

EL COSMOS DE KURT

Galápagos, de Kurt Vonnegut

Ésta es, con mucho, la mejor novela de Kurt Vonnegut desde *Matadero Cinco.* Sin embargo, esta afirmación no significa gran cosa; en especial, si se consideran sus novelas *anteriores* a *Matadero Cinco.* Se trata de una hermosa e intrincada fantasía especial, *Las sirenas deTitán;* de una brillante sátira acerca de la destructividad humana, *Cuna de gato* (a la que sus fans se refieren llamándola «el libro del hielo nueve» o, simplemente, «hielo nueve», nombre del compuesto químico que provoca la destrucción accidental de la humanidad), y de un libro que casi alcanza la perfección moral y cómica, *Madre noche.* Ésta es, que yo sepa, la única novela divertida que se ha escrito, o ha intentado escribirse, acerca del Tercer Reich. Tal vez resulte apropiado que no sea obra de un judío, sino de un alemán, o, más exactamente, de un estadounidense de origen alemán que luchó contra los nazis durante la Segunda Guerra Mundial.

Galápagos se inicia, de modo muy brillante, con la descripción de uno de esos «malos» tan característicos de Vonnegut. Es único para describirlos (buena prueba de ello la tenemos en *Madre noche):* hace que parezcan ratones de laboratorio que realizan sus proyectos y sus programas indiferentes a la risa disgustada que suena en el Departamento de Control de Roedores. James Wait, por ejemplo, a quien conocemos en el bar del Hotel El Dorado de Guayaquil, en el Ecuador, se presenta a sí mismo como un ser completamente vulgar, «gris y sin amigos», abrumado por una profunda pena: «estaba fofo, y tenía el mismo mal color que las pastas que sirven en las cafeterías baratas». De hecho, Wait, que se dedicaba a la prostitución homosexual, se ha vuelto millonario mediante una estafa consistente en casarse con viudas viejas y ricas y abandonarlas después de quedarse con todo lo que tienen. Vonnegut considera que la infamia humana es, en el fondo, un estado de indiferencia crónica:

> Fuera hacía más calor que en el mismísimo infierno. Fuera no soplaba la brisa, pero no le importaba, porque estaba dentro, y el hotel tenía aire acondicionado; y, además, porque pronto se marcharía de allí.

James Wait acaba de bajar del avión de Nueva York, de donde ha

huido «tras robar y abandonar a su decimoséptima esposa».

Wait ha ido al Ecuador a embarcarse en «el Crucero Naturalista del Siglo», una lujosa excursión a las islas Galápagos. Le acompaña en ella un hatajo de megalomaníacos y don nadies cuyas personalidades nos resultan familiares, todos ellos esclavizados por sistemas de valores negativos que unas veces resultan risibles y otras son francamente nocivos: los grandes negocios, el ciego avance científico, el mito de la inocencia estadounidense (un personaje de segunda fila llamado Bobby King, una ruina humana llena de vivacidad, encarna de modo memorable los valores negativos de las relaciones públicas). Los fans de Vonnegut no se alarmarán al saber que el narrador es un fantasma, un alma inmortal que explica su historia desde la perspectiva que proporciona encontrarse en el futuro, dentro de un millón de años. Este distanciamiento es necesario si el tema que tratas es la evolución.

Vonnegut no se siente incomodado por esa perspectiva darwiniana, dado que siempre ha contemplado las confusiones terrenales desde una especie de observatorio cósmico del espacio y el tiempo. Dentro de un millón de años, según Leon Trout (1946-1001986), los seres humanos no serán más inteligentes que un alcatraz. En términos evolutivos, al hombre empezaron a irle mal las cosas cuando su cerebro se hizo mayor que su alma. «En esta era de grandes cerebros, todo lo que es posible se hará realidad, así que manos a la obra.»

La primera mitad del libro está llena de las insólitas conexiones y las reveladoras metáforas que asociamos reverentemente con el Vonnegut temprano, anterior a *Matadero Cinco*. La exposición premeditada de diversos animales a los efectos de las explosiones nucleares fue, en palabras de un veterano de Bikini que tiene la mente trastornada, «lo contrario, exactamente, del arca de Noé». En este libro, matar a alguien es «sobresobrevivirlo» (un loco armado corre de un lado para otro con la esperanza de «encontrar más gente a la que sobresobrevivir»). Para los propósitos de esta sátira todos los males provienen de las ideas, de los grandes cerebros. Las islas Galápagos eran un archipiélago insignificante hasta que Darwin las encontró instructivas: «Darwin no cambió las islas, sino la opinión que la gente tenía de ellas.» De modo similar:

> Por la violencia que la gente ejercía contra sí misma y contra los demás, e incluso contra todos los seres vivos [...] un visitante de otro planeta habría pensado que el medio ambiente se había ido al garete, y los humanos estaban frenéticos porque la naturaleza iba a acabar con ellos.
>
> Pero hace un millón de años el planeta era tan húmedo y capaz de mantener la vida como ahora. [...] Lo que había cambiado era la opinión que la gente tenía de él.

La segunda mitad de *Galápagos* la asociamos, a regañadientes, con el

Vonnegut tardío, posterior a *Matadero Cinco:* tiende a lo informe, lo azaroso, lo difuso, lo anecdótico. Siempre tentado por las delicias de una juguetona inconsecuencia, Vonnegut se siente tan unido a sus grotescas mascotas, que pierde de vista la función estructural que desempeñan. Tal vez esto sea un vestigio de otra debilidad de la fase posterior, es decir, el sentimentalismo. Pero sólo es un vestigio, y *Galápagos* es su libro más realista y menos sentimental desde *Madre noche*.

Una de las delicias más puras del primer Vonnegut era el fraseo. Al igual que ocurre con Elmore Leonard (en este especto, al menos, un artista popular que puede compararse con él), puedes leerlo durante horas sin oír una nota falsa. *Galápagos* empieza con esa musicalidad y ese ritmo tranquilo. Hace que el lector se sienta lleno de placer, pero también de intriga. Y si el resultado final de la novela no es el que se esperaba, por lo menos hace unos ruidos maravillosos durante el camino.

Observer,
noviembre de 1985

RECUERDOS DE TRUMAN

Plegarias atendidas, de Truman Capote

Esta larga novela «acerca de los riquísimos» iba a ser la obra maestra de Capote, o, por lo menos, eso aseguraba. Este libro, que recicla, magnificándolo, el pasado de su autor, incorpora veinte años de cartas y diarios tremendamente íntimos y pregona a los cuatro vientos las soñolientas confidencias de sensibleras anfitrionas de la alta sociedad y de millonarios chismosos, iba a ser un *tour de force* despiadadamente escandaloso, a pesar de lo cual emularía la soberbia arquitectura de Proust. O, al menos, eso aseguraba Capote.

Los riquísimos pensaban que Capote era su mascota, su perrillo faldero. Pero lo cierto es que era su malévolo cronista. Aquel hombre encantador y de voz suave que se tumbaba en una *chaise-longue* o se sentaba a los pies de la cama era, en realidad, un satírico inmisericorde que aguardaba que llegara su momento. «¿Qué esperaban?», comentó Capote. «Soy *escritor.*»

Pero ¿qué esperaba, exactamente, *Capote*? Cuando cuatro secciones de la novela aparecieron en *Esquire,* en 1975 y 1976, los riquísimos lo dejaron de lado. Y Capote, en vez de no darle importancia, en vez de seguir adelante como *escritor,* tuvo una crisis nerviosa y se hundió bajo el peso de toneladas de drogas y ríos de alcohol. Más adelante trató de sugerir que no lo había pasado tan mal, realmente, y de amenazar con vengarse. Lo cierto era que los riquísimos nunca le habían caído demasiado bien. Las secciones publicadas constituían meras advertencias: la novela crecía fuerte y lozana en su invernadero. No tenía miedo. «Esperen», dijo, «a leer el resto.»

Gore Vidal fue uno de los que no se creyeron que hubiera un «resto». He aquí lo que dijo en una entrevista en 1979:

> Como esto es los Estados Unidos, si proclamas lo suficiente a los cuatro vientos que has escrito una obra inexistente, se convertirá en algo positivamente palpable. Sería estupendo que le concedieran el premio Nobel aduciendo la fuerza literaria de *Plegarias atendidas,* obra que, por descontado, no ha escrito. En *Esquire* se publicaron unos fragmentos inconexos de lo que hubiera debido ser una novela de chismorreos. El resto es silencio, y pleitos, [...] y mucha palabrería en la televisión.

Y, por desgracia, Vidal estaba en lo cierto. La novela póstuma consta sólo de tres secciones: «Monstruos inmaculados», «Kate McCloud» y «La Côte Basque». La que tal vez hubiera sido la cuarta, «Mojave», fue metida con calzador en la miscelánea *Música para camaleones* (1980), y allí se quedó. La quinta y la sexta, «Yates y cosas» y «Un grave trauma cerebral», aunque Capote habló de ellas a menudo y con afecto, no se han encontrado. Incluso con grandes títulos, amplios márgenes, un cuerpo de letra grueso y una compaginación generosa en blancos, *Plegarias atendidas* no es más que una novela corta y, además, da muestras de que su autor había agotado el tema. Sospecho que Capote no sólo no cultivó amorosamente el libro durante años, hasta que empezaron a brotar sus tiernos frutos, sino que ni siquiera lo miró. Esto parece claro gracias a la mera evidencia interna, ya que en todos los aspectos a *Plegarias atendidas* le falta el acabado final. En el prefacio de *Música para camaleones* Capote subraya, con patente satisfacción, que su prosa adquiría una pureza cada vez más cristalina que nada podía empañar. «Muchos escritores, incluso los mejores, tienden al barroquismo. Yo prefiero la sencillez. Una prosa clara y límpida como el agua de un arroyo de alta montaña.» Pero en *Plegarias atendidas* hay un exceso de argot y, además, es basta y desgarbada; es decir, muestra, en todos los aspectos, una regresión. Y aunque es posible que los chismes escandalosos fueran eficaces en *Esquire,* resulta difícil imaginar que un Capote en pleno auge crea dor quisiera verlos convertidos en libro. Era un artesano, y *Plegarias atendidas* parece una obra poco pulida.

«Un jovial soldado marino infante de marina harto de marihuana que parecía una mezcla de Dennys y Jean y recorría el país gastando bromas pesadas», por ejemplo, «o un italiano gordinflón con panza de comedor de pasta y una polla de caballo salió a ligar en Palermo y se folló como un cerdo a una siciliana que estaba cachonda hace una eternidad». Esto es Venecia: «La neblina procedente del mar vaga por las plazas y en los velados canales resuena el tintineo argentino de las campanillas de las góndolas.» Esto es la Pensilvania rural: «Una granja de campos ondulantes llenos de árboles frutales y vacas errantes y estrechos arroyos de aguas que corrían tumultuosas.» ¿Ondulantes y errantes? El estilo es tan promiscuo como el narrador. «Su vello púbico y su cabello rojo miel que le llegaba hasta los hombros tenían el mismo tono; era, evidentemente, pelirroja natural.» (¿Quién es éste? ¿Chandler? ¿Spillane?) «Masajeé la nuca de la mujer y deslicé los dedos trazando ondas por su espalda, y su torso vibró igual que el de un gato al roncar.» ¿Y quién es *ésa?* ¿Velma? ¿Zelda?

Ésta es una novela acerca de los riquísimos, y, por consiguiente, la imaginería tiende hacia lo exótico o, por lo menos, lo caro. La señorita Barney, amiga de Colette, habla «en tonos tan gélidos como las laderas

de los Alpes». En la página siguiente, la propia Colette tiene «ojos achinados, translúcidos como los de un perro de Weimar, delineados con kohl». A saber qué aspecto tendría. Un corgi con un par de gafas de sol baratas sería igualmente evocativo, aunque no tan opulento. De modo similar, una anécdota vulgar acerca de un borracho que se quedó sin habla sigue siendo una anécdota vulgar, por más que su protagonista sea Montgomery Clift.

No es que el gran mundo fuera demasiado grande para el talento de Capote. Más bien era demasiado pequeño para él. En esta novela, al menos en términos humanos, los riquísimos demuestran ser pobrísimos. Resulta interesante que no sean interesantes; y lo más increíble es que ni siquiera son *creíbles*. Ciertamente, no son los «Monstruos inmaculados» que dan título a una de las secciones de Capote: son mediocridades inmaculadas, monstruos de feria que nos aburren. Las partidas de backgammon, las relucientes cubiteras para el champán, «el Racquet Club, Le Jockey, el Links, White's», «Lafayette, The Colony, La Grenouille, La Caravelle», «maletas Vuitton, camisas Battistoni, trajes Lanvin, zapatos Peal»: ¿hasta qué punto puede un escritor permitirse interesarse por todo eso?

Truman Capote pasó los últimos diez años de su vida pretendiendo escribir un libro que nunca existió. ¿Por qué? Creo que era lo bastante fuerte para no temer más muestras de rechazo por parte de la alta sociedad ni que lo condenaran al ostracismo. No lo escribió porque, artísticamente, fue incapaz de darle la forma adecuada. Capote debió de sentirse mortificado por una creciente sensación de que todo aquello era un fraude. Y los restos de esa sensación que sobreviven en *Plegarias atendidas* muestran que esperaba el rechazo, que sabía que descubriría que sus amigos eran unos desconocidos y que siempre lo ha bían sido. Esto es lo que opina de un dramaturgo fracasado con el que tiene una cita:

> Pensé lo siguiente: aquí tienes a este tipo bajito y chaparro que se cree dramaturgo y que, al igual que cualquiera de sus heroínas, no sabe por dónde anda y busca la atención y la simpatía ofreciendo mentiras que sólo se cree a medias a completos desconocidos. Son desconocidos porque no tiene amigos, y no tiene amigos porque sólo siente lástima de sí mismo y de sus personajes: para él, el resto del mundo no es más que público.

Observer,
noviembre de 1986

LOS PODERES DE DON DELILLO

Mao II, de Don DeLillo

En la ficción el posmodernismo nunca fue una escuela o un movimiento, como el simbolismo o el surrealismo, y careció, asimismo, de la parafernalia revolucionaria de éstos: comités ejecutivos, apretones de manos especiales, manifiestos redactados en cafés por jóvenes ambiciosos y borrachos. Fue, por el contrario, evolutivo: algo que un montón de escritores de todas las partes del mundo se puso a hacer más o menos a un mismo tiempo sin saber muy bien por qué. Ni a sus representantes más destacados se les ocultaba que la nueva tendencia tenía un potencial de aburrimiento tremendo. ¿Por qué tantos trucos y tanta autorreflexión? ¿Por qué los escritores dejaron de contar historias y se pusieron a escribir acerca de *cómo* las contaban? Bueno, el hecho es que hoy día el mundo parece bastante posmoderno en muchos de sus aspectos. Es tan fantástico como cínico, y en él la creación de imágenes compite con una realidad que no tiene nada de inocente para ocupar el lugar preponderante. Es probable que el posmodernismo no nos haya llevado, en la práctica, a ninguna parte, pero no era un camino equivocado. Tenía una tremenda capacidad de predicción.

Don DeLillo es un posmodernista ejemplar. Y, además, es posible que apunte hacia algo que está más allá del posmodernismo. Mientras que sus contemporáneos se han centrado en lo íntimo, lo lúdico y los ámbitos restringidos, él ha hecho exactamente lo contrario. Escribe de modo realista acerca de la nueva realidad. Su ficción es pública. Sus personajes son figuras conocidas, de las que aparecen en los titulares de los periódicos: políticos, asesinos, conspiradores, predicadores. Su sociedad tiene dos clases: la de los que conforman la mente moderna y la de los que dejan conformar su mente por ellos. Es completamente lógico, por consiguiente, que el héroe de *Libra,* la más reciente de las novelas de DeLillo, y también la más larga y la mejor, sea Lee Harvey Oswald: un ideólogo sonámbulo que, con un solo hecho, logró la inmortalidad y se convirtió en una especie de válvula de escape de la paranoia nacional.

Por lo que hace al continente, resulta difícil que *Mao II* pudiera parecer más pulcra y elegantemente posmoderna y transmediática. El

título, que suena como una secuela de sí mismo, no se refiere a la serigrafía de Mao que figura en la sobrecubierta, sino a un dibujo hecho en 1973; evidentemente, por Warhol, el gran transformador, o degradador, de las imágenes y los iconos míticos. Cada sección del libro va precedida por una fotografía bellamente difuminada: una manifestación en Pekín, una boda colectiva de miembros de la secta Moon, los rostros angustiados de los aficionados aplastados contra las vallas durante el alud humano en el estadio de Hillsborough, el entierro del ayatolá Jomeini, las calles llenas de cascotes y embudos de Beirut. El ambiente de documental resulta muy apropiado. DeLillo nos da todo directamente, sin ambages: nunca tenemos la más mínima duda de lo que ocurre. Nos movemos con absoluta libertad y bajo una luz intensa. Son los protagonistas de la novela los que van a tientas y tropiezan. Un crítico acerbo podría refunfuñar que esos personajes resultan «increíbles», pero son jugadores bastante habituales en los partidos de DeLillo: un terrorista, un rehén, una especie de encargado de relaciones públicas de los terroristas, un novelista estadounidense amigo de la vida solitaria (de hecho, casi resulta una presencia espectral), su archivero, que además está fanáticamente obsesionado por su obra, una fotógrafa monomaníaca y un ex discípulo del profeta Moon que ha sido desprogramado, pero sólo en parte.

Nos hallamos en los Últimos Días, un presente en el que la sensación de que el fin del mundo está próximo ha alcanzado su máxima intensidad: como dicen los miembros de la secta Moon, es «el momento de echar a correr». «¿Qué ocurrirá con la fe no utilizada cuando el Viejo Dios abandone el mundo?», se pregunta DeLillo. Pues que la gente que no creía en nada empezará a creer en todo. «Cuando el Viejo Dios se marche, rezarán a las moscas y a los tapones corona.» Karen, que cuando la conocemos es una de las novias que hacen la ola durante la boda a ciegas de los miembros de la secta Moon celebrada en el estadio Yankee de Nueva York, constituye el símbolo más exagerado de una situación que (al parecer) es general. El mundo posmoderno magnifica el yo hasta el punto de resultar insoportable, y quienes no puedan soportarlo sentirán la necesidad de rendirse a una idea o, mejor aún, a una personalidad. El icono mítico de semejante dominio es, por descontado, el inescrutable rostro del presidente Mao, que trató de conseguir que mil millones de seres humanos dejaran de pensar por sí mismos y siguieran sus pensamientos. Al mismo tiempo, Mao convertía en héroe a la masa, esa oscura multitud a la que, según DeLillo, «pertenece» el futuro.

Brita es la fotógrafa monomaníaca. Antes fotografiaba a vagabundos y desheredados, pero ahora se ha pasado a los escritores (cualquier escritor, todos le dan igual). La obra de su vida va a ser una especie de «galería de rostros de escritores», un censo fotográfico de los miembros

de esa raza tan especial. «No me interesa la fotografía, sino los escritores», le confiesa a Karen. Y ésta, muy sensatamente, le pregunta: «Entonces ¿por qué no te quedas en casa y lees?» Pero todos sabemos que las cosas de segunda mano no nos resultan tan próximas como las de primera mano. Tal vez sería mejor decir de tercera mano. El acontecimiento o la persona es de primera mano. La televisión es de segunda mano. La letra impresa es de tercera mano.

La suerte se cruza en el camino de Brita cuando le piden que fotografíe a Bill Gray, escritor de fama mundial que vive en una estricta reclusión. Bill también es famoso en todo el mundo por ser un escritor acabado, al que ha abandonado la inspiración. Todos están de acuerdo en que sus dos novelas, «no excesivamente gruesas», se han convertido en clásicos, pero lleva más de veinte años trabajando inútilmente en la tercera. Bill vive en el anonimato, pero no en la miseria, en compañía de su fiel Scott, un heterosexual de buena presencia «que está en los inicios de la absurda década de los treinta años» y que resulta pertenecer a la clase de fans que menos necesitan las celebridades estadounidenses: es de esos que, de repente, aparecen con una pistola y «una sonrisa pícara que había estado ensayando durante semanas».

Brita es llevada a la casa de Bill con los ojos tapados. Lo fotografía, conversa con él y pasa la noche allí, según lo acordado. Y, sin embargo, su visita resulta crucial, pues conlleva la espectacular reaparición de Bill y, andando el tiempo, la muerte de éste. Da la impresión de que lo que libera a Bill de su mítica soledad es, sencillamente, que le roban su imagen y la hacen circular de modo fraudulento («el mundo de la imagen es corrupto»). De hecho, lo libera en medio de la acción contemporánea, en medio de lo que Saul Bellow denomina «el encanto del acontecimiento», lo cual conduce a Bill a Nueva York, Londres, Atenas, Nicosia y Beirut.

La principal dificultad de *Mao II* estriba en saber hasta qué punto debemos tomarnos en serio –o respetar– a Bill y a sus ideas, muchas de las cuales han parecido a este lector falsas y carentes de interés. DeLillo es estupendo con sus chiflados «vulgares»: Scott y Karen están caracterizados de un modo imposible de mejorar, y las tersas páginas acerca del rehén de Beirut, aunque al principio parecen la obra aplicada de un virtuoso, con frecuencia resultan exquisitas. Pero Bill está desequilibrado. En cuanto novelista dentro de una novela adquiere automáticamente una autoridad posmoderna, y poco a poco se va convirtiendo en el portavoz, o *compère,* del libro. Muy pronto todo el mundo empieza a hablar igual que el protagonista (tendencia común en la novela de ideas). Y a estar de acuerdo con él: «Me gusta que te enfades así.» «Interesante.» «Realmente estupendo.» En un momento dado, Karen dice: «Nunca pienso en el futuro.» Y esto es lo

que sigue: «"Tú vienes del futuro", dijo Bill en voz baja.» Como todos sabemos, cuando los personajes principales de las novelas dicen algo «en voz baja», es porque resulta importante.

Bill opina que hay «un curioso vínculo que une a novelistas y terroristas», que «el acto terrorista es el único que tiene sentido» y que «lo que ganan los terroristas, lo pierden los escritores [...] El peligro que ellos representan es igual a nuestra incapacidad para ser peligrosos». Con demasiada frecuencia la novela parece corroborar las opiniones de Bill de un modo que resulta exagerado. Brita compara el estudio del novelista con «un búnker», y cuando va camino de su casa se siente como si «la llevaran a ver al jefe de algún grupo terrorista en su guarida secreta». ¿Al «jefe de algún grupo terrorista»? ¿Desde cuando los jefes de grupos terroristas viven en Westchester, o donde sea, escribiendo novelas y tratando de pasar inadvertidos?

DeLillo hace las cosas mejor –de hecho, las hace estupendamente– cuando interpreta en vez de exponer. Su topografía es única: de límites definidos, metálica, situada en su lugar igual que si estuviera sujeta con remaches. Y lo mismo ocurre con las geniales inspiraciones de Karen, la miembro de la secta Moon, las cuales acuden a su mente «acompañadas por una luz deslumbrante, de brillo electroquímico, que parece proceder de la nada, que surge de lo más hondo de tu cerebro, que tiene el etéreo resplandor de tu propia personalidad». Escribe acerca de la ciudad («el ancho río de reflejos, de cabezas que parecen flotar en las ventanas, de torres que se deslizan como si fueran líquidas por las portezuelas de los taxis, de cuerpos temblorosos y alargados»), y luego dice: «Nada te explica qué se supone que debes pensar acerca de todo esto.» Pero DeLillo no para de darte todas las explicaciones necesarias. He aquí lo que le dice Bill a un contestador automático:

> El contestador lo convierte todo en mensaje, lo cual [...] destruye la poesía de que no haya nadie en casa. La idea de casa ha fracasado. La gente ya no está en casa o no está en casa. La gente ahora coge el teléfono o no lo coge.

Independent on Sunday,
septiembre de 1991

Submundo, de Don DeLillo

De la frase que sigue deben esperar mucho. Entre otras virtudes, el título del tremendamente brillante nuevo libro de Don DeLillo da una respuesta adecuada a la «pregunta del millón» acerca de la novela

estadounidense: ¿dónde se ha ocultado la corriente literaria principal? Las figuras consagradas, las voces universales de los años sesenta, setenta y ochenta (fundamentalmente, los extraordinarios escritores judíos y John Updike), eran cada vez más viejas y más grandes, pero el territorio en el que gobernaban parecía reducirse sin cesar. Por otra parte, daba la sensación de que no pasaban a engrosar sus filas nuevos autores de una importancia equivalente. ¿Se trataba de un cambio de época, de una gran extinción? No. Era una pausa estratégica.

Algo había atomizado la corriente principal. La siguiente oleada de genios estaba allí, pero no de un modo visible o público. Mientras la corriente principal fuera una institución, esos escritores no podrían trabajar dentro de ella. Se apartaron de los caminos habituales y trataron de crearse un submundo con sus propios códigos y sus propias sombras: incógnitos, incomunicados y calladamente disidentes, sus reputaciones literarias eran, sobre todo, de culto. Pero ahora la situación que provocó la gran solución de continuidad en las letras estadounidenses ha desaparecido. Los novelistas salen del búnker. Robert Stone y Thomas Pynchon, contemporáneos exactos de Don DeLillo, parecen a punto de una expansión aún mayor. Pero es, sin embargo, el propio DeLillo el que, de repente, pasa a convertirse en la estrella principal del firmamento literario estadounidense. Se discutirá si *Submundo* es una gran novela o no, pero de lo que no cabe duda es de que ha convertido a su autor en un gran novelista.

Ni que decir tiene que su obra, en conjunto, ya era notable. Es un escritor de gran altura intelectual y profunda originalidad, dotado de una vista y un oído excepcionales; y excepcionales son también su olfato, su gusto y su tacto. Desde el principio –*Americana* (1971)– DeLillo dio la sensación de estar bien preparado y equipado: su prosa era nítida, tersa, pulida como el metal. Como todo escritor joven, naturalmente, sólo era capaz de encauzar de modo intermitente el torrente de su energía. Las cuatro novelas siguientes, que incluyen una pequeña joya de la invención cómica *(End Zone),* así como un fracaso rotundo, sin paliativos, pero necesario *(Ratner's Star),* mostraron una errática intensidad muy similar; en cuanto narrativas, daban la sensación de ser desafiantemente informes y estáticas de un modo que casi resultaba cómico. No se dirigían hacia ningún destino definido, entraban en callejones sin salida, donde a menudo cambiaban de sentido a toda velocidad o frenaban bruscamente, y con frecuencia se veían atrapadas en algún atasco. En particular, no «acababan». Simplemente, se detenían. El alejamiento de DeLillo de la corriente principal nunca era superficial o reflexivo, sino intenso, profundo y peligroso. Con todo, seguía siendo un turbulento tributario en busca de un río.

Perro en fuga (1978) significó un cambio de rumbo. Esta novela de

suspense político, no demasiado larga ni demasiado buena, y bastante imperfecta, fue seguida por un nuevo intento, largo e increíblemente melifluo, *Los nombres,* la novela europea –o mediterránea– de DeLillo. Éste ha sido siempre, por descontado, un escritor literario: profundamente literario, y también ocultamente literario. El estilo elevado de *Los nombres* resulta a menudo envarado, carente de elasticidad; es evidente que puede hacerlo, pero da la sensación de que termina con los músculos agarrotados. El experimento, en todo caso, fue claramente salutífero, porque inmediatamente después dimos con la vena principal. Primero *Ruido de fondo,* un bello sueño, lleno de ternura y ansiedad. Y a continuación *Libra,* una verdadera obra maestra. Y luego la fría elegancia formal de *Mao II*. Y ahora el libro que comentamos.

La nueva novela de Don DeLillo muestra su reacción ante el final de la guerra fría. Argumenta que la causa fundamental de la solución de continuidad en la vida cultural estadounidense fueron las armas nucleares. El hiato se inició el día en el que Truman desató la fuerza de la que el Sol obtiene su energía contra quienes llevaron la guerra al Lejano Oriente, y quedó institucionalizado cuatro años más tarde, cuando la Unión Soviética inició el camino que había de conducir al establecimiento de cierta paridad en el potencial nuclear. Los poderes cósmicos estaban ahora en manos de los mortales; y del Estado, que era el que tomaba las decisiones. El Estado era el enemigo de nuestro enemigo, pero, a causa de la lógica nuclear, ya no era nuestro amigo. En una de las escenas de recuerdos infantiles de la novela, la maestra (una monja) reparte *placas de identificación* entre los alumnos de su clase:

> El objetivo de las placas era ayudar a los miembros de los equipos de rescate a identificar a los niños que se perdieran o desaparecieran, o que quedaran heridos, desfigurados, mutilados o inconscientes, o que murieran, en las horas siguientes al inicio de una guerra atómica [...] Ahora que cada uno tenía su placa, que sus nombres estaban inscritos en la delgada lámina de latón, el ejercicio de supervivencia ya no era algo remoto, sino que los implicaba directamente, al igual que la guerra atómica.

La guerra atómica no estalló, pero lo arriba relatado constituyó la experiencia nuclear, por más que fuera desconocida para cualquiera nacido demasiado pronto o demasiado tarde. A fin de entender lo que significó, habría que haber sido uno de aquellos escolares acurrucados debajo de su pupitre confiando en que esa protección los librara del fin del mundo. El tema de esta obra de DeLillo es cómo la gente estructuró sus vidas en torno a ese vacío moral, absurdo y que provocaba un terror desorbitado. Quizá siempre haya sido así. Su nueva novela, en todo caso, es un recuento de daños de más de

ochocientas páginas.

Submundo surca con magistral confianza el tiempo (el último medio siglo) y el espacio (Harlem, Phoenix, Vietnam, Kazajstán, Texas, el Bronx), y mezcla personajes ficticios con diversos representantes de la historia cultural (Sinatra, Hoover, Lenny Bruce). Pero sus verdaderos *loci* son «los espacios en blanco en el mapa», es decir, los polígonos de pruebas nucleares, y sus principales actores son personas «que se encontraban en la dirección hacia donde soplaba el viento» y quedaron traumatizadas psicológicamente, víctimas de la lluvia radiactiva procedente de las pruebas nucleares, reales o imaginarias. DeLillo, el poeta de la paranoia y el «humor del mundo», desarrolla su tema sin estridencias; es tenaz sin ser tendencioso. Sin embargo, incluso sus retratos de la condescendiente y esperanzada vida preposmoderna estadounidense traslucen un sentimiento de haber sido traicionado, de que se abusó de su inocencia o ésta fue injustamente difamada. La «terrible amenaza» ha disminuido, y lo que provoca terror ahora son los conflictos locales. La destrucción mutua absoluta tantas veces profetizada no tuvo lugar, y las bombas no estallaron. Pero los niños que realizaron ejercicios de defensa antiatómica y llevaron las placas de identificación deben seguir viviendo con una solución de continuidad en sus mentes y sus corazones. El prólogo que pone DeLillo a su novela se titula «El triunfo de la Muerte», como el cuadro de Brueghel que lo inspira. Al final, la Muerte no triunfó. Sólo gobernó durante cincuenta años. Sospecho que lo que DeLillo quiere decir es que nuestros mejores sentimientos recibieron un severo varapalo durante esas décadas. Reinaba en el ambiente un miedo cerval que nos limitaba y nos oprimía. Resultaba más difícil manifestar amor, incluso paterno.

El protagonista, Nick Shay, trabaja en la empresa Transporte y Almacenamiento de Residuos. Y *Submundo,* entre otras cosas, es una ingeniosa y profunda meditación acerca de los excrementos, las secreciones, las evacuaciones, los residuos, la basura, la chatarra, la escoria, la porquería. Durante el playoff de 1951 entre los Dodgers y los Giants un espectador borracho se inclina hacia delante y arroja una buena porción «de algo parecido a la franela. Parece vomitar un pijama de color gris oscuro». Un recién casado se da cuenta, en su noche de bodas, de que «sus movimientos intestinales» (otro eufemismo es la «higiene» diaria) «van a jugarle una mala pasada»: «esa noche Marvin tuvo que ir corriendo al baño del hotel, donde soltó un torrente imparable de desechos químicos». Pero éstas son secreciones humanas, y, en cuanto tales, tienen un pase. No ocurre lo mismo con los residuos nucleares: no desaparecen nunca y hacen que el cielo se tape la nariz. En el epílogo, excepcionalmente inspirado y titulado «Das Kapital», Shay visita el Museo de las Monstruosidades de

Semipalatinsk, y contempla fetos conservados en tarros de cristal que habían contenido productos de la marca Heinz. Luego va a la clínica para los afectados por las radiaciones nucleares, donde, entre otros pacientes, se encuentra una «mujer con todos sus rasgos faciales intactos, pero con sólo media cara, por así decirlo, pues aquéllos estaban contenidos en un arco inclinado que flotaba sobre sus hombros como si hubiera sido la luna en cuarto creciente».

En *Ruido de fondo* el famoso «episodio tóxico aerotransportado» es consecuencia de un accidente en una industria militar. Pero también es una metáfora con la que DeLillo simboliza la televisión, a causa de la virulencia y la rapidez con las que se propagan por todas partes las «esporas» de este medio de comunicación. Para explicar una tontería cometida recientemente por su hija, un compañero de trabajo de Shay «hizo una pantalla de televisión con las manos poniendo los pulgares horizontales y los índices verticales, y me miró desde su interior bizqueando los ojos y con la lengua colgando fuera de la boca». Los diálogos de DeLillo no sólo tienen una inimitable comicidad, sino que son también ataques frontales contra los barbarismos y los solecismos de esta época de la caja tonta que nos ha tocado vivir. «Te citaré que dijiste eso.» «¿Para cuántos tíos tiene un cuerpo tan estupendo?» «Ponen a los hijos de puta como tú entre rejas y es donde deberías estar.» «Soy una persona si me haces preguntas. ¿Quieres saber quién soy? Soy una persona si preguntas demasiado desconecto de ti por completo.» «Lo cual es justamente la yuxtaposición de mi argumento.»

Debe decirse, en conclusión, que quienes perseveren en la lectura de este libro recibirán un premio inesperado. *Submundo,* más que elevarse hacia las alturas, crece en extensión, y es difusa, cosa que no tiene por qué ser necesariamente una novela larga. Hay un intervalo, mediado el libro, en el que la acción se desarrolla con gran lentitud. Pero luego toma velocidad y recupera todo su impulso. Cuando me di cuenta del sorprendente número de descripciones aproximadas con el que se contenta DeLillo («una especie de tristeza», «casi un vivalavirgen», «un difuso no sé qué»), mis sentimientos acerca del autor empezaron a cambiar. Al leer sus obras y advertir el rigor de su lenguaje, la disciplina casi inhumana de su percepción y la severidad de su mirada, había llegado a temer por su equilibrio psíquico. Pero ¿quién era ese autor? DeLillo, por lo general, está ausente de su ficción, es una inteligencia espectral. *Submundo* es la más exigente de sus novelas, pero también la más transparente. Subyace a lo largo de toda ella un evidente dolor personal, relacionado con una serie de huellas indelebles que deja el destino en los albores de una vida, un registro que DeLillo nunca había tocado antes. Más que presentarnos a su autor, nos hace tener con él esa intimidad privilegiada, pero merecida, que deriva de conocerlo en su totalidad; es lo que Leavis denominó el

«sentimiento de haber establecido con él una relación única».

«Pero las bombas no fueron lanzadas [...] Los misiles permanecieron en sus silos. Los hombres volvieron y las ciudades no fueron destruidas.» Sí, así es. Ahora que el riesgo de guerra nuclear parece haber desaparecido, nuestro planeta se ha vuelto menos «interesante», en el sentido chino del término (una antigua maldición china dice así: «¡Ojalá te toque vivir en tiempos interesantes!»). Pero no ocurre cada día, ni siquiera cada década, que te sea dado contemplar la progresión de un gran escritor. Esto significa que, de ahora en adelante, *todos* viviremos en tiempos interesantes. Lo cual es justamente mi yuxtaposición.

New York Times Book Review,
octubre de 1997

INCLUSO MÁS TARDÍO

La verdadera, de Saul Bellow*

Los novelistas no envejecen tan deprisa como los filósofos, que a menudo se enfrentan a la senilidad profesional cuando se aproximan a la treintena. Pero tampoco lo hacen tan despacio como los poetas, algunos de los cuales (Yeats, por ejemplo) no paran nunca de cantar, y con más fuerza cada vez que un nuevo siete desgarra su vestidura mortal. Los novelistas rebosan energía, trabajan infatigablemente y lo aguantan todo, y sus carreras trazan curvas que siguen el arco habitual de la andadura humana. Son buenos a los treinta años, alcanzan la madurez a los cincuenta (el «canon» es, predominantemente, obra de hombres y mujeres llegados a la edad madura), y a los setenta están a punto de que los envíen al desván de una patada. ¿Cuántos de ellos han logrado llegar en plena actividad a los ochenta años, o incluso más allá? En *La verdadera,* de Saul Bellow, encontramos una definición muy adecuada para esta clase de especulaciones: «aritmética de cementerio». Y su nuevo libro confirma, además, el hecho de que, con sus ochenta y dos años, se ha saltado las leyes temporales.

Y es muy posible que se las haya saltado dos veces. Hace quince años yo estaba convencido de que el Bellow tardío, como fase, había empezado con *El diciembre del decano.* El estallido visionario de la viril madurez de Bellow *(Augie March, Herzog, El legado de Humboldt)* parecía haber dejado paso a un arte más frío y conciso; el aire era menos denso, pero había ganado en claridad, frescura y agudeza. Después vino la profundamente mordaz e incisiva recopilación *El hombre que hablaba demasiado y otros cuentos.* Y luego *Son más los que mueren de desamor,* que ahora parece otra obra de transición: la última manifestación de la épica volubilidad del pasado. Bellow había cumplido los setenta. El Bellow tardío, o incluso más tardío, estaba a punto de cristalizar.

En un artículo publicado en 1991 Bellow hizo esta cita de Chéjov: «Es extraño, pero ahora me ha entrado manía por la brevedad. Cada vez que leo mis obras, o las de otros escritores, creo que deberían ser más cortas.» Y añadió: «Me siento categóricamente de acuerdo con esta opinión.» El Bellow tardío consiste en tres novelas cortas *(Un robo, La conexión Bellarosa* y *La verdadera)* y dos relatos breves

(«Something to Remember Me By» y «By the Saint Lawrence»), que, en conjunto, no superan las trescientas páginas. No cabe duda de que el deseo de ser breve se ha hecho realidad. Y si buscamos ejemplos comparables de longevidad literaria (¿Singer? ¿Welty? ¿Pritchett?), parece que la expresión literaria, de modo natural e inevitable, se vuelve cada vez más económica.

Por descontado, esta situación podría invertirse de la noche a la mañana (véase más adelante). Es probable que en el absolutamente superfluo libro de memorias *Handsome Is: Adventures with Saul Bellow*, de Harriet Wasserman, la que fuera su agente literario, la única frase útil sea aquella en la que informa de la existencia de dos novelas inacabadas que aún podrían ver la luz. E incluso esa revelación parece impertinente. Cuando pienso en que el libro de Wasserman (obra en mi poder un ejemplar de prueba al que en la edición definitiva le fue suprimida la parte final, sin que ello implique ninguna alteración sustancial de su contenido) no es más que un mero resumen en comparación con el masivo y minucioso análisis que será *Life,* de James Atlas, que debería aparecer en 2000,8 mi instinto de protección se pone apresuradamente en guardia. Entre otras muchas cosas, *La verdadera* nos recuerda que la ficción es lo real, el registro verídico. Como observa su narrador, Harry Trellman:

> Tu intimidad debería ser, porque lo merece, un secreto por el que no tendría que interesarse nadie. Como este chiste tan viejo. Pregunta: «¿Cuál es la diferencia entre ignorancia e indiferencia?» Respuesta: «No lo sé ni me importa.»

Aunque Bellow ha hablado de «la más o menos agradable lucidez» que puede alcanzarse «en este extremo del ciclo vital», no se trata de una lucidez que se preocupe por proferir dichos sentenciosos, dar consejos o proporcionar «respuestas» («ya nadie espera llegar a ver realizados sus anhelos. Todos han de renunciar a conseguirlo y aceptar el fin. Simplemente, ya no es posible»). *It All Adds Up* («Todo ayuda») es el optimista título que le puso Bellow a su recopilación de prosa discursiva, pero la vida imaginativa ya no puede confiar en que ese optimismo tenga continuidad. El autor de *Hombre en suspenso* (1944) tendía mucho más a afirmar y proponer que el de *The Actual*. Y mientras que, por ejemplo, *El planeta del señor Sammler* presentaba el Holocausto como un acontecimiento histórico comprensible, *La conexión Bellarosa* niega la posibilidad de comprenderlo. El relato corto «By the Saint Lawrence» contiene una imagen muy lograda: «Las enfermeras de cuidados intensivos le habían dicho que las pantallas electrónicas que vigilaban su estado habían acabado por agotar todos los gráficos, garabatos y símbolos, y en ellas sólo parpadeaban signos de interrogación.» El Bellow tardío es un destilado, pero no un destilado de sabiduría. La capacidad se ha vuelto negativa, y se

circunscribe a lo que puede honradamente decirse. Esas meditaciones se preocupan por los vínculos humanos, y, de manera más especial o evidente, por los de consanguinidad peculiares de los judíos.

Como respuesta a los obsesivos tormentos de un refugiado de la Europa Central, el narrador de *La conexión Bellarosa* le aconseja en silencio: «Olvídalo. Hazte estadounidense.» Un consejo, sin duda, frívolo, fruto de esa «puerilidad estadounidense» de la que el narrador advierte que ni siquiera él se salva; pero se trata de una opción popular. Destrozados y atormentados, los ancianos supervivientes ven cómo sus hijos se rinden a la estulticia estadounidense, homogeneizada por una cultura carnal. A los judíos les fue conferida una centralidad especial, que el siglo XX reafirmó, pero ahora están perdiendo su peculiaridad, los lazos que les permiten recordar y su talento para lo trascendental. Hacia el final de *La conexión Bellarosa* el narrador conoce a uno de esos judíos que se han hecho estadounidenses, el cual se burla de él por sentir todavía a la vieja usanza. La última página hace balance, de forma muy bella, de lo que se está perdiendo:

> Supongamos que le hablara de lo enraizados que están los sentimientos en la memoria, y de los temas que hacen que ésta funcione de un modo ordenado; que le explicara qué significa realmente retener el pasado. Cosas como ésta: «Si dormir es olvidar, olvidar es también dormir, y el sueño es a la conciencia lo que la muerte a la vida. Por eso los judíos le piden incluso a Dios que recuerde: "*Yiskor Elohim*."»
>
> Dios no olvida, pero nuestras plegarias le ruegan especialmente que recuerde a nuestros muertos.

Los seres queridos pueden alejarse de nosotros aunque no se mueran, y el Bellow tardío está adornado con diversas variaciones de añoranza amorosa, pena, nostalgia y experimentos mentales. Vistos desde ambos puntos de vista, por cierto: permítaseme rebatir ciertas murmuraciones hoy en boga y afirmar que nadie escribe de modo más intimista acerca de las mujeres que Saul Bellow. Piensen en Sorella, y en la señora Adletsky, y en Clara Velde, de *Un robo,* encarnada por completo en una sola frase: «La boca era muy bella, pero se ensanchaba extremadamente cuando reía, cuando lloraba.» (Los estudiosos de la economía literaria deberían tener muy en cuenta la última coma.) Cuando amas, lo que es innato en ti se vuelve maleable, de modo que el amor siempre te configura. En «Something to Remember Me By» y «By the Saint Lawrence» esta configuración retrocede hasta los momentos del despertar adolescente, complementado por una experiencia de la muerte que lo hace más reflexivo. La seductora joven que se aprovecha de sus encantos para estafar, el niño muerto en el ataúd, la espera a la puerta del burdel, el

cuerpo sobre las vías del tren: Bellow nos hace sentir todo lo que hay de mortal en esos hechos que configuran tan cruelmente.

La verdadera ha sido escrita con más meticulosidad aún, si cabe, que sus predecesoras. Advertimos «el seco barrillo urbano en la oscura calle Lake»; vislumbramos una silueta «en el seno grisáceo del televisor de la limusina»; una anciana multimillonaria parece «una crisálida envuelta en raso». Pero, tras ochenta años de apasionada cohabitación, la relación de Bellow con el lenguaje ha evolucionado hasta convertirse en una especie de armonía fraterna. El deseo de que sus palabras resulten proféticas no ha disminuido, pero no va acompañado de exhibicionismo ni de tendenciosidad. La prosa de Bellow constituye una fuente de constante placer a causa de su evidente inmunidad a cualquier falso orgullo. No podría ser más directa. «Mis sueños son muy variados», confiesa el protagonista de una de sus obras. «Tengo sueños angustiosos, sueños alegres, sueños eróticos, sueños simbólicos. Tengo, además, sueños que no están para pamplinas y van directos al grano.» Lo mismo ocurre con el Bellow tardío: no está para pamplinas y va directo al grano.

Cuando daba los últimos toques a esta reseña, llegó a mis manos el primer número de una nueva revista literaria: *The Republic of Letters,* dirigida por Saul Bellow y Keith Botsford. Su principal colaboración es un relato corto de Bellow, titulado «View from Intensive Care» y que, al parecer, forma parte «de una obra en preparación».* Similar en algunos aspectos a «By the Saint Lawrence», describe una urgencia médica con una imparcialidad tan heroica y terrorífica, que casi resulta cómica: «Tomar notas es parte de la descripción de mi trabajo. La existencia es –o era– ese trabajo.»

Bueno, la existencia sigue siendo ese trabajo. Y aunque el nuevo relato breve da aún más categoría al Bellow tardío, nada cualitativo ha cambiado. Son muchas las cosas que ofrecen esos relatos cortos; entre otras, argumentos complicados (porque las vidas son complicadas) y una gran habilidad artística por lo que hace a la forma. Pero ¿a qué se debe su extraordinario poder afectivo? Cuando leemos, hacemos algo más que deleitarnos con las palabras que aparecen en una página y con las historias, los personajes, las imágenes y las ideas que nos transmiten. Entramos en comunión con la mente de su autor. O, en este caso, con algo todavía más fundamentalmente suyo. En el nombre de Bellow hay una errata: la «a» debería ser una «o».9

Observer,
agosto de 1997

Obsesiones y curiosidades

EL AJEDREZ ES SU VIDA

Searching for Bobby Fischer: The Adventures of a Father and his Brilliantly Gifted Son in the Obsessional World of International Chess, de Fred Waitzkin

A principios de este verano jugué contra Nigel Short, el número tres del mundo, en lo que los ajedrecistas llaman una «simultánea» –es decir, una partida en la que un gran maestro se enfrenta a un número variable de contrincantes inferiores a él– disputada con fines benéficos. Y perdí. La partida no tuvo color, y mi derrota fue contundente. Pero creo que no me sentí tan humillado como lo habría estado de haber sido vencido por otros números tres del mundo; mi humillación habría sido mayor, por ejemplo, si me la hubiera infligido Boris Becker tras retarlo a presentarse en el Club de Deportes de Paddington, en Castellain Road, para enfrentarse a la furia de mi revés con efecto. Otros dos grandes maestros estaban presentes en la sala aquel día, y les pedí consejo, que me dieron abundantemente y a gran velocidad. Fue inútil. Al escucharlos me sentí igual que si me estuviera indicando el camino a seguir un hombre muy hablador: al final del tercer párrafo sólo pensaba en preguntar si, al final de la calle, debía girar a la derecha o a la izquierda. El joven Nigel (nació en 1965) tenía treinta tableros a los que atender, y, al principio, me prestaba una atención muy espaciada, lo cual resultaba reconfortante; pero después, a medida que sus contrincantes iban siendo derrotados, veía cada vez con más frecuencia ante mí su rostro redondo, de labios gruesos, y sus gafas. Ese rostro no sólo no traslucía su edad, sino que parecía todavía sin formar: tenías la impresión de que se iluminaría de alegría ante la visión de un nuevo juego de química o de un helado de chocolate. Pero lo cierto era que sus manos parecían dotadas de un poder sobrenatural cuando movía las piezas blancas. ¡Qué daño me hicieron sus dos peones centrales, que parecían obrar de concierto! No eran *peones* en el sentido normal de la palabra: habían crecido y engordado, y más bien parecían alfiles, o torres. O, mejor aún, reinas, pensé cuando se abrieron camino hasta el mismísimo centro de mi defensa.

Searching for Bobby Fischer es un libro vivaz, apasionado e inquietante. Lo impregna de principio a fin una febril mezcla de orgullo, amor paterno y ansiedad. En cuanto «padre ajedrecista»,

periodista y hombre en sus cabales, Fred Waitzkin es plenamente consciente de lo que hace. Y lo que hace no siempre resulta agradable. No obstante sentirse confuso y lleno de dudas, hacerse continuos reproches y saber que su ambición es tan vulgar que resulta risible, no ceja en su empeño de dirigir férreamente la distorsionada infancia de su hijo. Bonnie, su esposa, que ejerce una influencia moderadora, «a menudo nos recuerda que hay más cosas en la vida que el ajedrez»; no obstante, Fred se niega a reconocer que, por lo que respecta al pequeño Josh Waitzkin, no ha habido otra cosa en su vida que el ajedrez. El padre exigente, que trata de encarrilar a su hijo en cualquier deporte, en cualquier actividad que se sale de lo corriente, tiene que arriesgar un presente comprometido contra un futuro incierto. Pero en ninguna otra actividad es ese riesgo más grave, más extremo. Todos los ajedrecistas estadounidenses «buscan a Bobby Fischer» o a su reencarnación; se trata de una búsqueda de un mesías, de un redentor, de un nuevo campeón del mundo, que tiene mucho de milenarista. Pero ¿dónde está ahora el viejo redentor, y a qué se dedica? Pues, según nos revelará Waitzkin a su debido tiempo, actualmente es un megalómano sentimental y lleno de ideas anticuadas que malvive en una pensión de mala muerte, y está tumbado en un camastro en algún rincón de Los Ángeles leyendo *El mito de los seis millones de muertos* y *Los protocolos de los sabios de Sión*.

El eje del libro es el profundo contraste entre la pureza y el desapego del mundo del ajedrez y los tejemanejes y las corruptelas, siempre de origen humano, que enturbian su práctica. Ese contraste parece alcanzar su punto culminante en la ciudad natal de los Waitzkin: «El ajedrez se parece mucho a la ciudad por su densa arquitectura, sus arteras manipulaciones, sus sutiles ataques, las emociones que despierta y sus súbitos estallidos de cólera.» La ciudad es Nueva York. El pequeño Josh descubrió el ajedrez en los jardines de la plaza de Washington cuando tenía seis años. No paraba de incordiar a su madre pidiéndole que lo llevara allí: «Decía que le gustaba el aspecto de las piezas.» Pero ¿le gustaban los jugadores y el aspecto que tenían? ¿Le gustaban, por ejemplo, Israel Zilber, un maestro de talla internacional «que olía a orina y tenía ataques de furia incontenible a causa de las voces que resonaban en su cerebro», o Jerry, «un jugador buenísimo», pero también un alcohólico que se peleaba a tiros con su mujer, o Vinnie, un caso menos extremado, un soberbio ajedrecista que «a menudo no tenía suelto para el metro»? Se trata de adictos a las drogas, estafadores, asociales, delincuentes habituales. He aquí lo que dice Hoffmann, que abandonó sus estudios en la Universidad de Columbia hace veinte años:

> El negocio de estafar mediante el ajedrez va mal. Se ha hundido igual que la

economía, y la loto y las apuestas ilegales también han ayudado lo suyo a que se viniera abajo. No es un buen campo para un jugador profesional, porque los ajedrecistas son demasiado racionales y conservadores. Hay que dar con un jugador compulsivo que, por casualidad, practique el ajedrez, alguien que sea intrínsecamente masoquista y goce siendo humillado. Uno de mis mejores «primos» era rabino [...] Mientras lo desplumaba, gritaba y maldecía, y me rogaba que tuviera compasión de él. Y yo le decía: «¡Eres una mierda! ¡Te voy a destrozar!» Le sacaba mucho dinero. Por desgracia, murió.

Incluso cuando empiezas a subir en el escalafón profesional el contraste sigue siendo tremendo. El profesor de ajedrez de Josh, Bruce Pandolfini, es director del Club de Ajedrez de Manhattan, lo cual parece algo muy importante hasta que lo vemos limpiar los lavabos. Las reuniones de los más destacados talentos del ajedrez tienen lugar en destartaladas salas de banquetes situadas encima de pizzerías, en las que las paredes están sucias y hay arrugas en la moqueta, y «los cables de la instalación eléctrica cuelgan de agujeros en el techo». Incluso en los mejores torneos «los jugadores son un grupo de tipos desastrados, sudorosos, tristes, mal vestidos, que se hartan de comida basura y dan la sensación de ser, en el fondo, unos fracasados». Y entre ellos no hay compañerismo ni curiosidad humana. Los locos por el ajedrez farfullan de vez en cuando algo acerca de dejarlo y dedicar sus vidas a cualquier otra actividad, «lo cual parece razonable, teniendo en cuenta que ni siquiera los más brillantes logran salir de la pobreza». Aparte de ésta, sólo tienen las piezas de madera y las sesenta y cuatro casillas.

Así están las cosas en los Estados Unidos: el mercado del ajedrez es libre, y los genios son sus vagabundos. Al principio del libro Fred y Josh van a Moscú, a presenciar la lucha por el campeonato del mundo entre Kárpov y Kaspárov. Antes de emprender el viaje Waitzkin habla con un desertor soviético que podría ayudarle a reunirse con el campeón de ajedrez y disidente Borís Gulko:

Debe ponerse en contacto con un hombre al que conozco, un renombrado gran maestro, especialista en dar jaque mate. También es agente de la KGB, pero eso no debe preocuparlo, porque es totalmente corrupto. La primera vez que se vean hágale un regalo que valga quince o veinte dólares: un reloj digital, por ejemplo [...] Le sugerirá que lo invite a cenar. Durante la cena regálele libros y revistas pornográficos, y entonces tendrá muchas probabilidades de que le consiga una entrevista con Gulko.

Y luego, como no podía ser de otro modo, entramos en contacto con el mundo del ajedrez soviético: politiqueo, arreglo de partidas, ingesta de drogas y antisemitismo institucionalizado. Ajedrez con esteroides y una pistola apuntando a la sien del jugador. En los Estados Unidos un ex campeón nacional puede estar en el paro y dormir en un parque; en

la Unión Soviética es posible que la policía, si lo reconoce cuando pasa por la calle, lo detenga y le pegue una paliza. Lo normal sería que, instintivamente, acusáramos a la sociedad de ser la culpable de esas injusticias. Pero después de leer *Searching for Bobby Fischer* uno se siente más inclinado a atribuirle la culpa al juego. ¿Por qué casi todos los encuentros importantes de ajedrez van acompañados de escándalos, venalidad e histeria? Como señaló David Spanier en *Total Chess,* sólo quienes desconocen los entresijos del mundo del ajedrez se sorprenden por ello. Los jugadores profesionales saben que así son las cosas.

Finalmente, para cumplir lo que considera un deber, aunque sin ninguna esperanza de éxito, Waitzkin emprende en serio la búsqueda de Bobby Fischer, el hombre que introdujo el ajedrez de competición en los Estados Unidos y luego, según todas las apariencias, «se lo llevó consigo». No logra su objetivo, pero nos ofrece una imagen espeluznante del «más fuerte» de los jugadores que ha habido hasta hoy. Fischer incluso tiene cierto parecido con el clásico *idiot savant.* He aquí un fragmento de la biografía que escribió Brad Darrach:

> Cuando le abandona el interés por lo que está pensando, le flaquean las piernas de tal modo que se va a la cama arrastrando los pies como un anciano. En cierta ocasión le hice una pregunta mientras comía, y se le cruzaron los cables hasta el punto de clavarse el tenedor en la mejilla.

Fischer frecuenta, con diversos disfraces, la zona de Skid Row de Los Ángeles, «de un hotel de tres al cuarto a otro», y, por lo general, se registra como «señor James». Es un cliente tan fiel de la librería antisemita del barrio, que le hacen descuento. Recientemente, se hizo quitar todos los empastes de la dentadura: no quiere tener nada artificial dentro de la cabeza, a fin de no interferir la recepción de posibles transmisiones por radio. Sólo nos hace falta añadir una figura como Mike Jagger para completar el triste pentagrama de la moderna esquizofrenia, con sus fantásticos aparatos electrónicos, su basura mediática y sus sanguinarios y burlones libelos.

No es fácil el camino emprendido por Josh, el protagonista del libro, un chaval alegre, simpático y honesto. Cuando juega, su rostro «adopta una expresión serena», y «no parece que tenga siete años». Mientras duerme murmura en sueños jugadas de ajedrez y se mesa los cabellos, por lo que tiene ya una incipiente calvicie. Pero no pierde el norte en medio de aquel hatajo de harapientos lunáticos, estafadores, mangantes y vividores. Fred confiesa que, si su hijo pierde, le resulta difícil abrazarlo y nota que entre ellos se ha levantado un muro cuando van por la calle. Y, con todo, la intensidad de las emociones que comparten es envidiable en muchos aspectos. El tono poético que adopta Waitzkin cuando recuerda las veces en que iba de pesca con su

hermano y su padre resulta muy logrado:

> Mientras recuperábamos el sedal [nuestro padre] permanecía detrás de nosotros y nos animaba como suelen hacerlo los padres, igual que si estuviéramos realizando uno de los actos más importantes de nuestras vidas. A veces me sentía como si lo que se enrollaba en el carrete fuera su amor.

La cuestión del antisemitismo aparece y reaparece a lo largo del libro igual que una enfermedad recurrente. Mientras leía *Searching for Bobby Fischer* mis hijos, aún pequeños, correteaban o se arrastraban, como de costumbre, alrededor de la casa, los dos armados hasta los dientes. Más de una vez he pensado que no me costaría demasiado esfuerzo convertirlos en antisemitas, en pequeños nazis de mirada hosca. No es que ese proyecto me entusiasme, por descontado. Aunque requeriría mucho más tiempo hacer de ellos niños prodigio del ajedrez. Mi reticencia, en este último caso, no es equivalente, pero sí comparable. Los genios del ajedrez viven, o hacen girar los brazos igual que aspas de molino, en el mismísimo borde de la locura, como Nabokov sabía muy bien; pero las confusiones de Luzhin en *La defensa* ya parecían románticamente anticuadas cuando fue escrita esta novela, en 1929. En *Son más los que mueren de desamor,* otro libro acerca de un sabio «puro», Saul Bellow escribe: «Los locos siempre son contemporáneos, del mismo modo que las lavanderas siempre corretean por delante de la línea de rompiente en las playas.» Es ésta una combinación ajedrecística –desequilibrio mental, en el escenario contemporáneo– que sólo puede volverse más y más desagradable. Ha sido necesario un libro excepcionalmente sincero para recordarnos que el ajedrez es hermoso y confirmarnos la sospecha, oculta o enterrada, de que también es, hasta cierto punto, poco limpio.

The Times Literary Supplement,
julio de 1989

Mortal Games, de Fred Waitzkin; *Chess is My Life,* de Víctor Korchnoi: *Kasparov-Short: 1993,* de Raymond Keene

El rostro del ajedrez está cambiando. Y lo mejor de todo es que se vuelve más hermoso. Se han acabado, al parecer, los excéntricos de gruesas gafas, los autistas que farfullaban para sí y los desagradables obsesos, tan corrientes hace sólo unas décadas. Las salas de análisis de los grandes maestros ya no recuerdan, por lo insonorizadas, el estudio

de grabación de sonido de *La venganza de los nerds.* Y no hay más que mirar a los ajedrecistas que aparecen ahora en televisión: Daniel King podría ser el doble de Daniel Day-Lewis; John Speelman es la imagen romántica del artista que lucha, que pasa dificultades, pero que va siempre con la cabeza bien alta: ¿del joven Courbet, tal vez?; Raymond Keene, otrora gran maestro y en la actualidad ocupadísimo intermediario en negocios relacionados con el ajedrez, ha pasado de cauteloso pedagogo a empresario con muy variados intereses, primero, y organizador de torneos, después. Hasta hace muy poco los ajedrecistas tendían a parecerse a Nigel Short; es decir, semejaban niños prodigio catapultados de repente a la edad adulta. Ahora la tendencia es que se parezcan a Gari Kaspárov. Contemplar a Short, con su cara redonda y su ceño fruncido, sigue resultando fascinante, quizás porque es el que más se conforma a la imagen de los ajedrecistas que tienen quienes están fuera de su mundillo. Encarna a la perfección la tremenda angustia que se supone que los abruma: lentísimo parpadeo, retraso como en sueños de los gestos y el tiempo de reacción. En cambio, Kaspárov, no obstante su famosa emotividad, parece ahora de lo más vulgar. Da la sensación de participar en la junta de alguna de las muchas entidades a las que pertenece, el Fondo Monetario Internacional, por ejemplo, donde acaba de decir que sí a un nuevo préstamo de cincuenta mil millones de dólares a los brasileños.

Vladimir Nabokov, gran creador de problemas de ajedrez, escribió dos novelas acerca de este juego o en las que, por lo menos, tiene un papel considerable. En *La verdadera vida de Sebastian Knight* (1941) su interés por él es estructural y metafórico: el escurridizo Sebastian se mueve por el mundo igual que el caballo, la única pieza (aparte de la torre, cuando se enroca) que puede salir del tablero y volver a él. Su figura simboliza la etérea naturaleza de este juego. La otra novela, bastante anterior, es *La defensa,* mucho más sólida, e incluso toscamente, naturalista. En ella conocemos a Luzhin, el gran maestro de cuerpo lento y mente agilísima, que busca de manera obsesiva y trágica la «defensa» que lo proteja de las blancas y de la vida. Luzhin podría encarnar el arquetipo del gran maestro de la era premoderna. Es un científico puro, un profesor chiflado y un hombre cuya evolución ha quedado detenida en la adolescencia. Desde el momento en que pone los ojos en él, su novia y luego esposa, que siempre permanece en segundo término, sabe que deberá inspeccionarlo con todo cuidado cada día antes de dejarlo salir de casa: calcetines desparejados, bragueta desabrochada, restos de crema de afeitar en las orejas. Los sentimientos eróticos que despierta en ella son casi exclusivamente maternales. Su vulnerabilidad a flor de piel lo conducirá a frecuentes crisis nerviosas y, por último, al suicidio. Descuidado, egocéntrico, digno de compasión, siempre absorto en sus

pensamientos, atormentado, predestinado a suicidarse: sin duda, es nuestro ideal platónico del genio del ajedrez.

Pero las cosas han cambiado. Quedaron atrás los días de los tipos raros y descuidados, de los puros malolientes que dejaban ceniza por todas partes y de las migajas de pan en la barba. El ajedrez moderno se ha profesionalizado y tecnificado, y ha adquirido un encanto del que antes carecía. La sala de prensa se ha sometido a los dictados de la televisión, que son los de la modernidad, y ahora está llena de monitores, ordenadores portátiles y pantallas gigantes para seguir las partidas. Todo se reduce a apretar botones con las puntas de los dedos. Casi podría decirse que los grandes maestros llevan batas de laboratorio. La información parpadea y emite zumbidos, igual que los números en la base de datos de un ordenador. «¡Cuidado, cuidado!», le grita un analista a otro alrededor de la jugada doce, cuando uno de los jugadores recurre (como dicta la vanidad de los ajedrecistas) a su última «novedad»: una novedad que espera que llegue a convertirse en innovación. Advirtamos que los ataques y las defensas ya no se llaman «aperturas», sino *sistemas*. La escena que se desarrolla ahora entre bastidores parece una dramatización del paso de la vieja notación a la nueva. «1 [...] PDA4», por ejemplo, se ha convertido en la rápida, implacable y digitalizada «1 [...] c5».

Gari Kasparov se convirtió en campeón del mundo en 1985. Desde entonces ostenta el campeonato, y ha impuesto, sin disputa, un estilo propio de actuar, como les ocurre a los presidentes de los Estados Unidos que consiguen dos mandatos sucesivos. El modelo impuesto por él se ha ido extendiendo hasta encontrarse prácticamente en todas partes, desde la sala de análisis hasta el club de ajedrez o el bar frecuentado por ajedrecistas; tal vez incluso hasta el parque de la plaza de Wash - ington, ese mundo de haraganes y mangantes, donde todo vagabundo o charlatán es un gran maestro, descrito de manera tan magistral por Fred Waitzkin en *Searching for Bobby Fischer*. Kaspárov, desde que es campeón, no ha querido dejarse constreñir por su elevada posición ni permitir que ésta lo convierta en una caricatura de sí mismo. Su autoestima es aún admirablemente sincera (carece de puntos débiles), sigue contorsionándose y dando saltitos de un lado para otro mientras habla y su risa continúa siendo anárquica hasta un punto que resulta preocupante. Pero se encuentra a sus anchas: el ajedrez es lo que le da energía, no una trampa en la que haya caído.

«Perdí mi infancia. La verdad es que nunca gocé de ella», le confiesa a Fred Waitzkin en *Mortal Games*. «Para algunos el ajedrez es más fuerte que cualquiera de las sensaciones de la infancia.» Víctor Korchnoi le puso a su libro un título de lo más manido: *Chess is My Life*. ¿Qué clase de afirmación es esa de que «el ajedrez es mi vida»? ¿Una manifestación de orgullo, una confesión, una impotente

confirmación de lo que parece obvio? Al igual que ocurre en muchos otros campos de la actividad contemporánea, el ajedrez se rige por la ley de una espe - cialización cada vez mayor. En 1985, a los veintidós años, Kaspárov ya estaba tan especializado que parecía hallarse al borde de la sandez. Algo ocurrió entonces, sin embargo. Es posible que el ajedrez le arrebatara la infancia, pero ahora que ha llegado a la madurez demuestra un firme dominio de sí mismo.

Es evidente que este afirmamiento de su personalidad es, en parte, consecuencia de la política. No voy a referirme aquí al agudo conflicto de intereses y personalidades que llevó a Kasparov y a Short a romper con la Federación Internacional de Ajedrez para fundar su propia organización alternativa, la un tanto tambaleante Asociación de Ajedrecistas Profesionales. Ni a la oposición, más bien simbólica, entre Kaspárov y Kárpov, en la que éste jugaba con las blancas, o blancas rusas (que simbolizaban el aparato del Partido y el imperio) y aquél con las negras (símbolo de lo étnico, la descentralización y la democracia). En el invierno de 1989-1990 la ciudad natal de Kaspárov, Bakú, capital de Azerbaiyán, se convirtió en sede de una especie de experimento controlado –dirigido por el propio Gorbachev, en opinión del ajedrecista–, mediante el cual los gobernantes soviéticos de la línea dura trataron de fomentar los conflictos interétnicos. Al igual que en Bosnia, una sociedad que había alcanzado con éxito el multiculturalismo se vio reinfectada artificialmente con toda clase de atavismos raciales. El baño de sangre subsiguiente fue la señal de advertencia enviada por Gorbachev a las agitadas repúblicas constituyentes de la Unión Soviética. Kaspárov estaba allí, se vio implicado, corrió peligro y ayudó a toda la gente que pudo. Y ya no volvió a ser el de antes. Aquellos acontecimientos no sólo destruyeron su pasado, sino que lo contaminaron. No tuvo más remedio que reinventarse a sí mismo.

Todos los ajedrecistas rusos son figuras políticas destacadas, les guste o no. Korchnoi y Kárpov parecían los dos extremos del espectro visible: aquél fue perseguido de modo implacable antes y después de su defección, mientras que lo menos que puede decirse de éste es que es un consumado arribista, que intuye hacia dónde sopla el viento y sabe conservar su silla. Ésas eran las opciones tradicionales para el intelectual, el artista y el deportista. Fue Solzhenitsin quien, en tiempos mucho más difíciles y por motivos mucho más elevados, mostró que había una tercera vía: mostró que se podía saltar, sin más, por la borda. Si eras una figura lo bastante importante, podías enfrentarte directamente al Estado, de igual a igual, porque la opinión mundial estaba a la expectativa y dispuesta a equilibrar la disparidad de recursos.

Kaspárov demostró que un ajedrecista también puede tener

proyección política. No es un mero peón, ni tampoco una base de datos, un cerebelo inflamado, un maníaco compulsivo prisionero del sistema cerrado de las sesenta y cuatro casillas. Y ello ha tenido un efecto liberador. Ha renovado el aire de las cavernas ajedrecísticas y dado color a los pálidos rostros de los jugadores. Incluso podría argumentarse, con las debidas salvedades, que el genio del ajedrez, cuyos pensamientos no son más que la organización del poder, tiene una crucial necesidad de la otra dimensión para no desquiciarse. Fischer no se vio obligado a meterse en política, pero la paranoia lo indujo a hacerlo, y el resultado fue desastroso. Así pues, he aquí el sencillo mensaje que nos envía Kaspárov: atreveos a diversificar vuestras actividades. Jugad de manera sublime al ajedrez, pero no por ello dejéis de participar activamente en los asuntos del mundo en que os ha tocado vivir. Muchos de sus rivales lo odian precisamente por eso, por su rechazo de la monomanía corporativa. Pero también son muchos los que ven lo justificado de su actitud, y se proponen emularlo.

Provisto ahora de atractivas primeras figuras, renovado por una corriente de aire fresco y, hasta cierto punto, humanizado, el ajedrez espera entre bastidores, respirando hondo, a que se abra el telón para hacer su aparición en escena como deporte capaz de atraer a los espectadores de todo el planeta. Ésta es la idea. O, por lo menos, es la que tiene Kaspárov. El ajedrez ofrece a sus espectadores un culebrón de personalidades opuestas enfrentadas en un combate genuinamente acerbo, que emplean un ilimitado arsenal de fintas, faroles, trampas, sentimiento poético, profundidad y brillantez, junto con un repertorio complementario de meteduras de pata, errores garrafales, pérdidas de tiempo, estrangulamientos del juego que parecen eternos, serviles adulaciones, humillantes fracasos, tensiones casi insoportables... ¿Qué se interpone en su camino? No la épica lentitud del juego, ni esa inmovilidad que le da aspecto de friso. Lo que se interpone en su camino es el barranco, el abismo, el precipicio entre el que contempla y los contemplados. La dificultad es lo que separa al jugador del montón de Gari Kaspárov. La dificultad es la dificultad.

He aquí una conversación habitual en las salas de análisis, sostenida por apuestos puristas que recorren con un ojo los tableros, los ordenadores, las revistas de ajedrez y las fotocopias de problemas mientras con el otro siguen la partida por el circuito cerrado de televisión. «Así aguantarás en e7.» «Trataremos de conseguir Cd1.» «Debes pasar de Af4 a e5, Ae3 y luego d5.» «¡Cf2!» «¿Vamos a ganar esa pieza? ¿Dd7?» «Sigo pensando que f3 no nos lleva a ninguna parte.» «¡Bien, bien! ¡No! ¡Mal, muy mal!» «¡Dímelo de nuevo! ¡Venga!» «Rh8.» «¿Rh8?» «Rh8.» «E3.» «No, f4.» (Ruidosas muestras de burla.) «Ag5.» «¿Por qué no juegas la torre?» «Nigel me la comió.»

«¿Qué te parece Cc7.» «No, él ha jugado e7.» «¿Cd4, Dc4, Dd2, e5?» «¿D5?» «Prueba con a5.» «¿Y si repitieras Cd7?» «¡F4!» (Sonoras carcajadas.)

Ahora nos trasladamos al Teatro Savoy, donde los contendientes se sientan frente a frente en medio del escenario. Los dos árbitros, situados al fondo, fruncen el ceño igual que si fueran porteros de un club exclusivamente masculino y muestran de vez en cuando un cartel que pide SILENCIO. El público sigue la partida mediante las pantallas gigantes y escucha las palabras de un invisible equipo de comentaristas gracias a los auriculares. Los grandes maestros situados en la cabina de transmisión, que se alternan en los comentarios, muestran ahora un poco más de disciplina que en la sala de análisis, pero siguen siendo igual de tendenciosos, narcisistas, juguetones y bromistas. Lo que oímos ahora es el mismo alud de notaciones, con el añadido de muchas afirmaciones enfáticas a medida que las posiciones se consolidan y la lucha se vuelve más encarnizada. La semana anterior, durante las partidas rápidas, los grandes maestros renunciaron a toda presunción de mediar entre jugadores y público, y se dedicaron a parlotear, soltar exclamaciones y hacer comentarios los unos con los otros. Están muy excitados, y esa excitación es, prácticamente, lo único que pueden comunicar. Realizan sus análisis con una velocidad y una familiaridad que hacen que resulten incomprensibles para el público en general. Con todo, mientras uno permanece sentado en la sala sin entender lo que dicen los grandes maestros, se consuela con el agradable pensamiento de que, por lo menos, ellos entienden lo que hacen Short y Kaspárov. Pero no es así, ni mucho menos.

Tomemos, por ejemplo, la decimonovena partida. Kaspárov la inició con la apertura Ruy López, y Short se defendió con la Steinitz diferida (4 [...] d6). Al llegar a la jugada doce, Short, como de costumbre, había debilitado la estructura de sus peones con la atrevida esperanza de facilitar la actividad de sus alfiles y abrir paso a sus torres. Al llegar a la jugada veinte los grandes maestros presentes en el Savoy coincidieron en que la partida estaba igualada. Después de la vigésima segunda jugada de las blancas habían llegado a la conclusión de que perdían las negras. Tras la vigésima segunda jugada de las negras se mostraron unánimes: éstas habían perdido.

«¿Es posible que Nigel se guarde en la manga algún as sin que nosotros lo sepamos?» «¡No!» «Esto se ha acabado.» «Se terminó.» «Buenas noches a todos.» La partida concluyó tras la vigésima sexta jugada de las blancas, y los grandes maestros dieron por supuesto que Short había abandonado. Pero no fue así. Allá abajo, en el escenario, los jugadores se encogían de hombros tranquilamente y se inclinaban sonrientes sobre sus piezas después de acordar que habían quedado en

tablas. Los análisis subsiguientes parecieron confirmar que la posición final a la que habían llegado ambos jugadores no tenía salida. Pero ¿quién podía asegurarlo? «Reconozcámoslo», dijo Short (según el oportunista librito *Kasparov-Short: 1993,* de Raymond Keene), «no tenemos la menor idea de lo que ha ocurrido.» «La posición final es caótica», afirmó Kaspárov. «Resulta complicadí - sima.»

Pero, al menos, las sucesivas etapas de la incomprensión resultan claras. No comprendo los arcanos de los grandes maestros, que no comprenden los arcanos de Short y Kaspárov, los cuales no comprenden los arcanos de sus propias posiciones. Nadie comprende nada. ¡Qué divertido! Los promotores de encuentros de ajedrez no deberían entrometerse en la casi infinita dificultad de este juego, ni tratar de minimizarla: dependen por completo de ella. Es lo exponencial, lo astronómico, lo que parece envolver al tablero en una aura que despierta un reverente temor. De acuerdo. Pero ¿por qué se enfrentan, entonces, los jugadores en lo alto del escenario? Nadie sabe con certeza el porqué. Da la sensación de que, comparativamente, dedican poco tiempo a lo que usted y yo hacemos ante el tablero de ajedrez: responder lo más deprisa posible a emergencias locales e inmediatas (a una serie de inesperados relámpagos que iluminan de repente el firmamento). Nosotros somos tácticos, en el mejor de los casos, y ellos son habilísimos estrategas. Buscan la manera de mantener, ilustrar brillantemente y conducir a su florecimiento final una visión coherente que las piezas pueden contener o no. Y, por descontado, nunca se les permite realizar solos esta búsqueda. El ajedrez es interactivo de un modo tan salvaje como carente de remordimientos: es a la vez un juego mental y un deporte en el que interviene el contacto físico. ¿Con qué se lo podría comparar? ¿Con la lucha libre entre pulpos? ¿Con el kickboxing entre ciempiés? Por su aparente languidez, por su equilibrada caza al acecho, por el modo en que ambos contendientes contienen el aliento llenos de horrorizada fascinación, a la espera de ver lo que su oponente ha advertido, o le ha pasado por alto, el ajedrez recuerda cierto ritual punitivo de los yanomani. Se utiliza una larga vara, con la que sólo se da un golpe cada vez. El que aplica el castigo se pasa largos minutos haciendo puntería, durante los cuales el que ha de recibir el golpe aguarda impasible. Gari Kaspárov es el mejor jugador de todos los tiempos, y sabe muy bien qué es el ajedrez. «El público debe darse cuenta de que se trata de un deporte violento», dice. «Es una tortura mental.»

Independent on Sunday,
noviembre de 1993

The Sporting Scene: White Knights of Reykjavik, de George Steiner

El ajedrez, a causa de su combinación de lo profundo y lo trivial, así como de lo cerebral y lo espurio, de sus autodinámicas simetrías y sus nebulosas estructuras, presenta evidentes afinidades con la crítica y el pensamiento de George Steiner. Y también es evidente que, por diversas razones, ejerce un poderoso atractivo sobre él: el ajedrez tiene en común con la música y las matemáticas que produce «prodigios», muchos de los cuales son judíos; aunque es un juego claramente «finito», resulta halagador que los ordenadores no juegan a él tan bien como nosotros (el más rápido de nuestros ordenadores necesitaría un período de tiempo equivalente a varios millares de veces la edad actual de la Tierra para calcular los movimientos de todas las posibles aperturas); hace que el sistema nervioso se concentre con tal intensidad que las sesenta y cuatro casillas del tablero quedan sujetas (la frase es de Steiner) «a las ilimitadas exactitudes del arte». Y, lo que es más, las resonancias del campeonato del mundo de 1972, por el que se enfrentaron Fischer y Spassky –tensiones políticas, publicidad sin precedentes, el choque entre las viejas ideas acerca del ajedrez y las nuevas–, debieron de hacer vibrar todavía más las aletas de la nariz del onmisciente, enciclopédicamente erudito y ampuloso doctor Steiner cuando bajó del avión en Reikiavik.

Y, con todo, uno de los mayores atractivos de su nuevo libro es que no parece obra suya, lo cual resulta muy agradable. No hay en él ninguna comparación detallada entre la parte central de una partida, durante la cual los jugadores desarrollan sus combinaciones, y *El arte de la fuga,* de Bach. Pasamos páginas y más páginas sin encontrar ninguna referencia a Auschwitz. Y sólo en un par de ocasiones se considera obligado a ofrecernos un provocativo *aperçu* sobre, por ejemplo, las tendencias entrópicas de la praxis ajedrecística. El libro, en su origen una serie de artículos para el *New Yorker,* tiene más de reportaje literario que de monografía especializada. La imaginación de Steiner se siente cautivada por el drama humano y la excitación intelectual, y nadie que goce con cualquiera de esas dos cosas debería perderse este libro.

Por más que el subtítulo califique a los contendientes de «caballeros blancos de Reikiavik», para Steiner, moralmente, Fischer siempre juega con las negras. Claro que Spassky recibía fuertes presiones de Moscú, fue humillado en repetidas ocasiones por las bromas de mal gusto de su contrincante, se comportó en todo momento con una dignidad y un *páthos* versallescos y llevaba todas las de perder; Fischer, en cambio, llevaba todas las de ganar y daba la sensación de ser un exhibicionista ignorante y avaricioso que leía *Playboy* y se

comía crudos a los comunistas. En consecuencia, Steiner nos ofrece un conmovedor retrato de Spassky, mientras que suele mostrar muy poca simpatía por Fischer. Por ejemplo, se queja una y otra vez de la «avaricia infantil» de éste, una evidente simplificación, pues sus baladronadas y sus risotadas con frecuencia resultaban contraproducentes para sus intereses. De modo similar, «cuando las cosas no le iban bien», critica Steiner, «recurría inmediatamente a un irascible histrionismo». No es del todo cierto: Fischer tardó bastante en recurrir a él, ya que lo hizo en la partida decimoctava, cuando amenazó con «terminarla sumariamente» a pesar de que para entonces ya no corría riesgo de perderla. Svetozar Gligoric subraya que Fischer no era demasiado consciente de lo que estaba en juego, tanto en términos de dinero como de prestigio personal; al igual que las exclamaciones («¡Aplástalo!» «¡Destrózalo!» «¡Hazlo trizas!») que, según se rumorea, profería en las habitaciones de los hoteles cuando jugaba al ajedrez *en solitario,* sus exigencias y sus rabietas eran meras manifestaciones de su rebosante voluntad combativa, cualidad que Spassky demostraría al final no poseer, lo cual tal vez fuera un mérito, más que un inconveniente. Quizás resultaría exagerado afirmar que Fischer, al igual que muchos otros grandes maestros, está, simplemente, chiflado, pero sí hay que decir que, no obstante su genio predador, es muy inocente.

A medida que Steiner pasa de las conjeturas psicológicas a las filosóficas, el lector común seguramente mirará el libro cada vez con más aprensión. Se establecen varios vínculos altisonantes, aunque plausibles, entre el ajedrez y otras manifestaciones del pensamiento autónomas y no verbales, como las matemáticas o la música, antes de que Steiner (muy arriesgadamente) intente evocar lo que Nabokov llama «todo el horror de las abismales profundidades del ajedrez». Las páginas en que lo hace resultan emocionantes por diversas razones, pero Steiner, cuando se deja llevar por lo abstracto, siempre acaba recurriendo a viejas imágenes casi apocalípticas:

> Ya antes incluso del inicio de la partida las piezas, en las que parece insinuarse sutilmente una malevolencia casi humana, se miran al acecho en medio de un silencio electrizante. Con la primera jugada el silencio da la sensación de rasgarse con un chasquido, como la seda [en 1 C-DT3 tal vez, ya que tu contrario abre sus alas, pero difícilmente en 1 P-R4] [...] la masa y la energía interactúan por completo para formar un encaje tan finamente tejido, tan multidimensional, que no podemos concebir su patrón. El dinámico ensamblaje de todo el juego, las ramificaciones de su armazón cristalina, que se extienden sin cesar, hacen implosión desde el primer movimiento [...] Cuando empiezas a respirar el aroma de la victoria –una aura almizclada, embriagadora, levemente metálica, indescriptible, pues no la puede comprender quien no sea ajedrecista–, la piel se te tensa en las sienes y tus dedos tiemblan. Los poetas mienten acerca del orgasmo.

Un momento: si *es* indescriptible, no la describas. Es característico de Steiner que haya una chispa de significado en alguna parte de esta variopinta fogata, pero semejantes aprehensiones deben ser evocadas mostrando duda e ironía, y sin buscar protagonismo; todo aquello, en definitiva, de lo que carece Steiner, en ésta como en cualquier otra de sus obras. Puede ser una manifestación de envidia citar tantas frases malas de un libro que contiene muchísimas otras buenas, pero ya sería hora de que Steiner dejara de estar cegado a causa de los inmensos dones que ha recibido y se diera cuenta de la importante diferencia que hay entre lo brillante y lo deslumbrante.

New Statesman,
abril de 1973

LOCOS POR EL FÚTBOL

Entre los vándalos, de Bill Buford

Al principio de *El silencio de los corderos,* después que la primera víctima –una adolescente que vivía en un pequeño pueblo– ha sido sacada del río y yace –desnuda, despellejada, hinchada– en la sala de autopsias del depósito de cadáveres, su autor, Thomas Harris, escribe: «A veces surge entre los hombres, tras un rostro humano, una mente que disfruta con lo que estaba tendido sobre la mesa de mármol.» Harris abre esa mente oculta, y la dota de un pensamiento coherente. En *Entre los vándalos* Bill Buford hace lo mismo con otro mundo igualmente extraño al nuestro. Un transgresor actúa rodeado por la multitud, mientras que el otro es por fuerza solitario, pero el matón y el asesino en serie tienen mucho en común: las actitudes asociales y antisociales, el delirio, la falta de motivos y una absoluta dedicación a todo lo ruin.

Todo varón británico, un día u otro, asiste a su último partido de fútbol. Puede ocurrir también que sea el primero y el último. A partir de entonces te quedas en casa y lo ves por televisión. En mi último partido de fútbol advertí que todos los hinchas tenían la tez del color de las patatas fritas a la inglesa, con cebolla y queso, a las que, además, olían, y que sus ojos estaban inyectados en sangre, como los de un perro de presa. Pero lo que tuvo consecuencias más decisivas para mí fue que, allá donde mirara, sólo podía ver ruindad y amor por lo ruin. Un buen día de 1983 Buford se encontró, sin saber muy bien cómo, en el Shed, en Chelsea, atrapado en medio de una masa humana que gritaba, sudaba, eructaba y vomitaba. Para muchos de nosotros semejante situación habría representado una catástrofe personal, de la que habríamos tenido que escapar, y, una vez recuperados de la impresión, nos habríamos jurado no volver a pasar por ella. Sin embargo, Buford, en vez de querer menos, quiso más.

Buford es estadounidense, y, en cuanto creador de *Granta*, es, sin exagerar, uno de los intermediarios literarios más eminentes de nuestra época. Yo esperaba que *Entre los vándalos* siguiera una fórmula: persona respetable se interesa por un tema horrible en busca de los malos ratos que contribuirán a escribir un buen libro. Pero semejante estrategia de aproximación, no obstante ser de lo más honorable, no habría funcionado con los vándalos. Una aversión

natural, por no hablar de un terror natural, lo habría impedido en una fase muy temprana del experimento. Buford estaba poseído por una sincera fascinación, perversa por necesidad y estrechamente relacionada con sus propias susceptibilidades. Inició el libro porque «quería saber la razón que inducía a una parte de la juventud masculina inglesa a cometer toda clase de desmanes los sábados por la tarde». Y la respuesta es: porque les gusta. Y Buford, a su vez, escribió el libro porque le gustó aquel ambiente. Le gustaron la multitud, la sensación de poder y la pérdida de identidad.

Tal como esperaba Buford, el hecho de ser estadounidense le sirvió de ayuda. Pero también fue un problema, pues *Entre los vándalos* está lleno de errores técnicos y de vocabulario, que, si bien poco importantes, no dejan de causar cierto desconcierto. Con todo, nos sentimos mucho más desconcertados cuando nos hace revisitar los terrenos de juego de Londres y nos damos cuenta de lo sucios, deprimentes y exóticos que son. Al principio tenemos la sensación de que Buford nos lleva a lugares donde no hemos estado nunca. Pero ¿cuándo fue la última vez que estuvimos allí? ¿Acaso no nos aíslan de esos lugares la ironía, el cansancio y el asco? ¿Acaso no nos hemos pasado años mirando hacia otro lado?

Antes de que podamos darnos cuenta, Buford vuela hacia Turín con los hinchas del Manchester United. El extranjero es, por descontado, el sitio idóneo para que el hincha se despoje de los últimos prejuicios que le quedan y se muestre tal cual es. Ahí lo tenemos, en un ambiente renacentista, con unos calzoncillos con el dibujo de la bandera británica por montera y las palabras BRYAN ROBSON escritas en la frente, desnudo de la cintura para arriba, obeso, pálido, con restos de vomitera en las perneras de los pantalones, amenazando a las mujeres y a los niños del lugar, meando en las fuentes, gritando «¡Que se joda el Papa!», cantando el *God Save the Queen* y borracho como una cuba. Esto ocurre antes del partido. Esto ocurre a las nueve de la mañana.

Después del partido empieza a correr un rumor entre los hinchas: «¡La vamos a armar...! ¡La vamos a armar...!» Y entonces se ponen a gritar: «¡United, United, United!» Buford se encuentra en medio de un grupo numeroso de hinchas, unos doscientos, que caminan a paso vivo, sin correr, con las manos en los hombros del compañero que tienen delante, hacia el centro de la ciudad. Sammy, el que dirige el cotarro, acompañado por su guardia personal de jovenzuelos, a los que utiliza como utilizaría un pastor a sus perros para conducir al rebaño, corre hacia atrás a lo largo del borde del grupo canturreando: «¡La energía [...] la energía es elevadísima! ¡Sentid la energía!» Y entonces empieza la función: violencia desatada, destrucción del mobiliario urbano, una extática sensación de transgredir todas las normas que se incrementa de modo natural cada vez que se escucha el sonido de los

cristales rotos o de los golpes, hasta que Sammy exclama: «¡La ciudad es nuestra [...] nuestra, nuestra, nuestra!» Buford recuerda también las palabras de otro de los jóvenes cuando comienza el estallido de violencia. Dijo «que se sentía muy feliz, muchísimo, que no recordaba haberse sentido tan feliz en su vida...».

Hay, como se suele decir, serias dudas acerca de la capacidad de Buford: acerca de su capacidad para participar, primero, y describir, después. En Turín recibe el impacto de una lata de cerveza y un golpe de porra, en Bury Saint Edmunds un miembro del Frente Nacional le estrella la cabeza contra una farola, y en Cerdeña la policía antidisturbios le da una buena somanta. «No describiré la violencia», dice en más de una ocasión. ¿Cuántos actos violentos cometió Buford, y a quién perjudicó con ellos? Claro que no presume de haber estado siempre en primera línea: en la página 71, por ejemplo, dice que estaba «borracho, completamente borracho», y en la 144 manifiesta su intención de «emborracharse por completo». Y, a medida que el libro progresa lentamente, su obsesión va desapareciendo, también lentamente, y se siente cada vez más «aburrido», «indiferente», «exhausto», lo cual resulta comprensible. Sólo se nos da una fugaz visión de su proceso de brutalización, que, por lo demás, queda prácticamente inexplicado: al volver de Turín, una pareja de ancianos le impide subir tan deprisa como querría por una escalera del metro; los echa a un lado «sin contemplaciones» y, una vez los ha dejado atrás, se vuelve y les grita: «¡A tomar por el culo! ¡A tomar por el culo, viejos chochos!»

Al principio Buford creía que la violencia futbolística tenía alguna causa o, por lo menos, alguna explicación. La protesta, la rebelión, la alienación, la clase social, el desempleo o el propio fútbol. «Es una religión.» «Lo hacemos por Inglaterra.» «Es como la guerra.» Buford recurre a Elias Canetti *(Masa y poder)* y, estilísticamente, a Hemingway e incluso –nos reconcome la sospecha– al Marlon Brando de *Apocalypse Now:* «La nada es lo que encuentras en una multitud. La nada en toda su belleza, su simplicidad, su nihilista pureza.» Una tras otra, sin embargo, todas las «razones» se desmoronan. «No podía creer», escribe Buford, «que lo que veía fuera todo lo que había.» Pero, al final, se lo cree: lo que ve es todo lo que hay.

En una escena de *The Firm,* el despiadado y magistral telefilme del desaparecido Alan Clarke, el grupo de *hooligans* futbolísticos que lo protagoniza está sentado ante el televisor contemplando un documental sobre los *hooligans* futbolísticos. ¿Por qué se comportan de ese modo? «Es una búsqueda de *significado»,* dice un sociólogo que aparece en la pantalla. Y entonces uno de ellos –Nunky– estalla: «¿Por qué no dice que nos gusta pegarle a la gente?» Y todos se ponen a cantar a coro, al compás de la música de *Here We Go:* «¡Pegar, pegar,

pegar...!» Por qué hay personas que disfrutan pegándoles a otras será siempre, por descontado, un misterio. A Becksie, el jefe de los *hooligans* de *The Firm,* se lo pregunta su mujer: «¿Por qué?» «Necesito las vibraciones», le responde con un susurro, como si le pidiera perdón. Y ella le replica: «¡Pues cómprate una jodida colmena!» No, una colmena no sería lo mismo, al menos para Becksie. Una colmena no le serviría de ayuda en su violenta lucha contra la impotencia y, sobre todo, el aburrimiento.

Independent on Sunday,
octubre de 1991

LA ESCUELA DE DOYLE

The Biggest Game in Town, de A. Álvarez

Todo aquel que se inició en la práctica del *sit down* en una época temprana de su vida será siempre susceptible a la fría ostentación del póquer. *Stud, check, burn, raise, kick a buck, deuce, lady, freeze, out, call, fold, flop:* nunca tendrás la oportunidad de sonar tan fanfarrón y cinematográfico jugando al cribbage o la canasta. El dinero, dicen, es «el lenguaje del póquer», pero el lenguaje de los jugadores de póquer resulta tan fascinante como aquél. Al igual que el de los drogadictos o los criminales, es clandestino, machista e incurablemente yanqui, y tiende al monólogo heroico y a provocar actitudes teatrales por parte de quien lo utiliza. Mi gran período de jugar al póquer se desarrolló al principio de la adolescencia. ¿Les he hablado de aquella ocasión en que perdí hasta el dinero para el billete del autobús?

«Ungar hizo polvo a Bill Smith, que tenía un par de seises, con un flux...» A. Álvarez ha sido adicto al póquer toda la vida, y es un miembro muy temido de varias escuelas de Londres y Nueva York. Sin embargo, en este animado librito no narra sus vivencias en la mesa de juego. Va directamente a la cima: al Campeonato Mundial de Póquer sin Límites celebrado en Las Vegas.

Todos jugaríamos mejor al póquer –o al ajedrez, el billar o la rayuela– si nos dedicáramos exclusivamente a ello. Y en Las Vegas hay quien lo hace: doce horas al día, siete días a la semana. «Tengo la sensación de que acabaré apostando mi propia muerte», dice un tipo de ojos vidriosos. «Llevo veinte años jugando como profesional. Y parece que siempre juego la misma partida. Me gustaría saber cuánto dura una partida de póquer.» Los espectrales jugadores de las salas de póquer del Glitter Gulch se limitan a jugar, comer, dormir y, de vez en cuando, «tirarse a una tía». Hay veteranos del Binion's Horseshoe que no han oído hablar de la guerra de Vietnam.

Esa intemporalidad y esa especie de suspensión de casi todas las actividades habituales de la gente forman parte integral de la ecología de Las Vegas. A las diez de la mañana ya hace demasiado calor para jugar al golf o al tenis, e incluso para nadar. Aparte de bodas rápidas, comida rápida, pornografía, prostitución y casas de empeño, esta ciudad rodeada de arena lo único que puede ofrecer son los juegos de azar. No hay relojes ni ventanas; no hay realidad exterior. Cierta

mañana de 1976 el titular de primera plana del *Review Journal* de Las Vegas rezaba así: ¡LOS JUGADORES PROFESIONALES PIERDEN Y TENDRÁN QUE PAGAR A HACIENDA! En el último rincón de la página había un taciturno párrafo con este encabezamiento: JIMMY CARTER NUEVO PRESIDENTE.

«El tío que inventó el juego era listo», observó en cierta ocasión el jugador de dados de Nueva York Big Julie, «pero el que inventó las fichas era un genio.» Las fichas son moneda de curso legal en Las Vegas, dinero de plástico que permite comprar comida, bebida, sexo y toda clase de bienes. Mediante ese mismo proceso autohipnótico las apuestas de un *nickel* (cinco centavos), un *dime* (diez centavos) y un *big dime* (un dólar) significan, en realidad, quinientos, mil y diez mil dólares, respectivamente. Así pues, si apuestas cinco *big dimes,* cinco inocuos pedazos de plástico, te puedes quedar sin casa.

Evidentemente, esta conspiración del dinero de plástico es una baza importante a la hora de desplumar a los «primos», los incautos, los «pringaos», es decir, a los rebaños de jugadores, en su mayoría hombres de rostro arrugado y aire jovial, con los cabellos teñidos y que llevan camisas llamativas y sombreros Stetson con adornos de visón, que acuden cada año a la ciudad para entregarle sus ahorros, pensiones, cheques del paro y prestaciones por invalidez. Sin embargo, son los aprovechados, los piratas del sistema que ganan un millón al año, los que mejor conviven con la irrealidad que prevalece en Las Vegas. Al verdadero jugador, como deja claro Álvarez, el dinero no le importa.

El dinero es el lenguaje del póquer, pero para el jugador profesional ese lenguaje carece de significado. «El dinero no es más que un instrumento, y sólo piensas en él si lo pierdes.» De modo similar, cuando un jugador hace saltar la banca no tarda en dilapidar sus ganancias en apuestas arriesgadas o absurdas. A Stu Ungar, ganador del campeonato de póquer de 1981, le preguntaron qué pensaba hacer con los trescientos setenta y cinco mil dólares de la bolsa. «Perderlos», respondió con un bostezo. Los jugadores profesionales presumen de su libertad en cuanto personas ajenas al sistema, subversivas, que se burlan del establishment y de los que trabajan para vivir. Pero no son tan libres como pretenden: sufren los efectos paralizadores de las estructuras psicóticas de su extraño talento.

Las Vegas es una isla en el archipiélago de los destinos turísticos y constituye un paraíso para los vividores. Álvarez cae a veces en el cliché («desde aquella mareante altura», «un lugar estable en un mundo que se caracteriza por su inestabilidad», «miró furtivamente», «dirigió una significativa mirada»). Sin embargo, *The Biggest Game in Town* será leído con interés por todos los jugadores de póquer, jugadores profesionales de cualquier especialidad, agentes de apuestas

y ludópatas en general; y por todos los estudiosos de situaciones extremas. Álvarez, hombre de amplios intereses, poeta y erudito, es fiel a su pasión por el póquer, vulgar y que tiende a provocar actitudes jactanciosas, y por eso no ha sido envilecido por ella. Su libro tiene los acalorados arrebatos que cabría esperar del autor de *The School of Donne* cuando dirige su atención a la escuela de Doyle Brunson, Crandall Addington, Puggy Pearson, Byron «Vaquero» Wolford y Mike «El Loco» Caro.

Observer,
septiembre de 1983

John Updike

LECCIÓN DE VIDA

Picked-Up Pieces, de John Updike

Los obstáculos para hacer buenas reseñas de libros son muchos y variados, pero el principal de ellos rara vez se menciona, quizás por su omnipresencia. Oímos a menudo, por parte, sobre todo, de intelectuales, la queja de que no tienen la suficiente altura intelectual, y no se puede negar que las de libros de figuras de renombre, del tipo Fulano de Tal escribe acerca de Kierkegaard, muestran con frecuencia que el reseñador no estaba a la altura de la tarea encomendada. También se suele oír la queja, por parte, en este caso, sobre todo de los editores, de que los reseñadores utilizan los libros para exponer meditaciones que sólo atañen a éstos de refilón, y no deja de ser cierto que la industria editorial tal vez se beneficiaría si las reseñas se volvieran a encomendar, como antaño, a borrachines que hacían con ellas poco más que publicidad. Y también oímos muchas quejas, ahora por parte de los autores, acerca de las «ganas de lucimiento» de los plumíferos de alquiler, de la monumental ojeriza que muestran hacia ellos y de la inmerecida aspereza con que los tratan; «es decir, acerca de su cara dura», que, según dijo F. W. Bateson en cierta ocasión, es el calificativo que merecen tales actitudes tendenciosas. Esos vicios existen, sin duda, pero no menoscaban seriamente el rincón de la vida intelectual en el que habita el periodismo literario. El defecto crucial no es, en realidad, diferente del que afecta a cualquier otra clase de escritura: se trata de la insulsez. Las páginas literarias están llenas de personajes que no despiertan en nosotros ningún sentimiento favorable ni contrario, si se exceptúa el de que no pensamos molestarnos en leer su obra.

En cuanto periodista literario, John Updike posee una virtud realmente inestimable: una vez has leído algo suyo, dices para ti, casi con un suspiro, que tendrás que leer todo lo que publique. En una época en que el papel del reseñador ha evolucionado hasta convertirse en el equivalente de los canarios en las minas de carbón de antes de la guerra, Updike nos recuerda que la reseña, no obstante su carácter secundario, también puede ser una pequeña obra de arte; o, por lo menos, el vehículo adecuado para la manifestación de las ideas, los sentimientos y el ingenio. Su intención es, única y exclusivamente, ayudarnos: es un despabilado e irónico profano en el mundo del

comercio literario, del que se siente muy alejado, hecho que no le causa la más mínima ansiedad (como dice el propio Updike, «Debo de ser uno de los poquísimos estadounidenses licenciados en letras que no ha sido presentado a Robert Lowell ni a Norman Mailer»). Y la burbujeante mordacidad de su prosa se corresponde perfectamente con la intensidad emotiva de sus reacciones, por más que ésta a veces sea un tanto errática. Las reseñas de Updike tienen tanta fuerza, que merecen el calificativo de crítica literaria, lo cual, en otras palabras, quiere decir que constantemente plantean la cuestión (mucho más interesante de lo que parece al principio) de qué es la literatura.

Una crítica, más bien prosaica, que se puede hacer a *Picked-Up Pieces* es que algunas de las reseñas que contiene no deberían haber sido seleccionadas; o, al menos, no sin revisarlas. Las quejas acerca del precio de determinadas novelas o del tamaño de los márgenes de un libro pueden quedar bien en las columnas del *New Yorker* y estar fuera de lugar en una obra como ésta. Varias reseñas de libros recibidos acerca de poco conocidos teólogos hubieran debido ser exorcizadas, y es difícil no quedar desconcertado por una cita de Thornton Wilder de sesenta palabras (a la que acompaña una nota a pie de página de otras cincuenta en la que se justifica, sin demasiada gracia, su inclusión). Esto es incluir por incluir, lo cual hace patente que, en lo que a la confección de esta obra se refiere, a Updike le interesaron más sus archivos personales que su habitual cortesía hacia sus lectores. Y, además, en los libros de esta clase suele dejarse sentir claramente el peso de las aficiones de su autor. Como Updike está loco por el golf, no puede resistir la tentación de incluir tres nerviosos y emocionados artículos acerca de este pasatiempo. Parte del problema, sin duda, es que todo reseñador a menudo tiene que hacer comentarios de una extensión determinada sobre libros que no merecen ningún comentario. Por ello es inevitable que, a veces, Updike parezca un nadador olímpico en una bañera.

El núcleo central de *Picked-Up Pieces*, no obstante, son las reseñas de obras de ficción, en las que Updike siempre puede volver a los principios esenciales a fin de no verse implicado en la frecuente trivialidad de aquéllas. Trata la ficción con una firme idea de lo que debe ser una novela, según él, y resulta insuperable a la hora de transmitir el *valor* de la prosa de un autor y las estructuras del talento que está detrás de ella. Incluso cuando ironiza acerca de lo que parece admirable, o alaba lo que parece deleznable, ninguna nube oscurece las cuestiones que expone. Y, con todo, sus reseñas son tercamente didácticas, e incluso polémicas, y, por más que sus métodos sean prácticamente irreprochables, no podemos menos que reaccionar de modo también polémico ante sus opiniones.

Debe de haber alguna razón para que la mayor parte de las novelas

que ha decidido reseñar sean traducciones. Al principio pensé que debía de sentir una especie de glotonería por el color local, a juzgar por lo bien predispuesto que estaba a leer las obras de Simone Schwartz-Bart, Yambo Ouologuen, Ezekiel Mphalele y Paul van Ostaijen, entre otros. Sin duda, leemos en traducción incluso los clásicos extranjeros, para cumplir con un deber y no sin cierto sentimiento de culpa, a fin de hacernos una idea de ellos, por imperfecta que sea. Pero Updike considera la barrera del lenguaje un mero arroyuelo que cualquier rana podría saltar:

> Resulta claramente poco musical, al menos, en la traducción [...] como mínimo, para un lector incapaz de leer el texto polaco original [...] [el traductor], que, por lo que sé, ha hecho el mejor de los trabajos posibles [...] también es excelente, por lo que puedo intuir, la traducción del holandés [...]

Updike es capaz de comentar sin pestañear cómo conservan el sabor de su lengua original «las expresiones árabes y bantúes» traducidas, y tampoco pestañea cuando habla acerca del *estilo* de una novela polaca traducida de su versión francesa, lo cual equivale a tratar de analizar la estructura de las pinceladas de un cuadro basándose en una instantánea. Esta insensibilidad indica que el punto de vista de Updike acerca del funcionamiento de las novelas está desequilibrado, y este desequilibrio se nota en todo lo que dice sobre la ficción.

Incluso sobre la de Nabokov, y eso que las siete reseñas dedicadas a éste son, tal vez, lo más valioso que contiene el libro. La provocativa prosa de Updike resulta el vehículo ideal para mostrar la desbordante arrogancia de la de Nabokov, desde sus excesos («su prosa nunca había amenazado antes al acobardado lector con semejante alud de brillante erudición) hasta, prácticamente, su esencia: «El estilo de Nabokov es, en realidad, amoroso [...] anhela estrechar la más diáfana exactitud entre sus peludos brazos.» Al leer estas reseñas tienes la seguridad de encontrarte ante un crítico que no podría estar mejor equipado para considerar las diversas facetas de su autor y sintonizar con él. Pero mientras las lees también te das cuenta, de pronto, de que la venda lingüística que velaba los ojos de Updike (por ejemplo, los adjetivos de la traducción de *Glory* por Dmitri Nabokov son elogiados con el mismo afecto que si fueran de Vladimir) se cae y deja ver que los tiene completamente cerrados: «¿Es el arte un juego? Nabokov apuesta su carrera a que sí»; Nabokov construye «cajas cerradas herméticamente [...] desasidas incluso del lenguaje de su composición». Si sustituyéramos «desasidas incluso del» por «encarnadas en el», tal vez estaríamos relativamente cerca del arte de Nabokov, pero a estas alturas parece que Updike ha perdido bastante el rumbo. Nabokov, *horribile scriptu,* desecha «la psicología y la sociología», y nos ofrece «una ficción que menosprecia adrede su propio contenido

humanístico».

¡Vaya, vaya!, pensamos. Updike es protestante, y de la variedad dionisíaca de pueblo, lo cual no causa ningún perjuicio a su escritura; pero es también humanista, y de la numinosa variedad apolínea, y ésta parece ser la causa de la vena de informal exaltación emotiva que subyace en sus novelas, así como en su crítica literaria. Por ello, «las manifestaciones de virtuosismo técnico [de Auden] provocan serias dudas acerca de la espontaneidad de su inspiración» (de lo que puede colegirse que el desconocimiento que reconoce tener Updike del haiku, en cuanto forma literaria, en el párrafo anterior es un elogio indirecto a la espontaneidad de la suya). Por ello, *Miedo a volar,* de Erica Jong, muy mal escrita e insoportablemente autobiográfica, es «una novela deliciosa y encantadora» porque, según Updike, el estilo de vida de su autora es delicioso y encantador. ¿Defendería Updike esta opinión argumentando que la vida de un escritor «puede importar más que sus obras»? ¿O que, como dice cinco páginas después, los libros «pueden existir más como vida que como literatura»?

La vida. «La vida.» Algunas personas parecen muy ansiosas por subrayar lo expertas que son en cuanto toca a este bien de consumo; es casi como si los demás careciéramos de tiempo para él. Updike, a quien le gusta que la ficción crea en «el progreso» y en «un mundo mejor», hace la crucial afirmación de que, «por novela, entendemos más bien una imitación de la rea - lidad que el desprecio de ésta», y califica las novelas de acuerdo con una escala establecida en consecuencia. ¿Dónde está la dificultad, pues? La vida sigue, indiferente a todo, y a la realidad le importa un comino que una novela la desprecie. La confusión es antiquísima, como no podía ser menos, teniendo en cuenta que responde a una auténtica angustia. Si Updike concediera al arte la misma reverente autonomía que otorga a la vida, es indudable que habría un «progreso»: se convertiría en un mejor crítico literario. Pero, por el momento, debemos aceptar a este cristiano caballero tal como es. Podemos confiar en que sus nobles sentimientos lo harán interesarse por todo lo que se halle en situación desventajosa o que sea entrañable, fruto de largos sufrimientos, extranjero o femenino. Updike mira con ojos bondadosos a los extraviados, los lentos y los fracasados, así como a los mediocres llenos de buenas intenciones y a todos aquellos que tienen algún mérito, por escaso que sea, y, como contrapartida, es cauteloso a la hora de elogiar a los grandes maestros y las estrellas consagradas. Su visión de la literatura del siglo XX es igualitaria, niveladora. El talento, como la vida, debería repartirse a todos por igual.

New Statesman,
marzo de 1976

«Estas memorias», escribe Updike, «me parecen cicateras [...] forzadas [...] luchan por exponer lo que –por decencia, para conservar la dignidad– *debería quedar oculto». A conciencia: memorias* es la apresurada autobiografía de Updike, escrita en un santiamén como respuesta a la noticia de que *alguien* iba a escribir su biografía. Tiene grandes fallos y no menos grandes virtudes (que no se hallan relacionadas, en absoluto, con aquéllos). Pero la «cicatería» que lamenta Updike es genérica, forma parte del territorio de lo autobiográfico, y, lo más gracioso de todo, se trata de la cicatería de la impostura. El novelista se refugia en esa especie de cuarto de calderas que es el yo, donde trabaja vestido con una sucia y hedionda camiseta y unos tejanos que dejan ver el cóccix. En la autobiografía te lleva allí de modo oficial, en una visita de promoción, por así decirlo, y viste un limpio y crujiente mono de encargado.

El autobiógrafo *debe* realizar todas esas tareas. Por descontado, contamos con que se nos ofrezca una buena dosis de historia personal, de trasfondo profundo, y en esta autobiografía encontramos abundantes evocaciones de las inevitables puertas de tela metálica y los porches, las calles secundarias y los patios traseros, aquel juguete, aquel campo, aquella sensación, es decir, de los verdaderos dominios de la infancia. Updike fue un niño obediente que sentía «verdadera pasión» por ir a la escuela («el pequeño y fiel *habitué* del patio de recreo de Shillington»), y ahora que es adulto sigue siendo muy metódico. Se nos ofrece también algo de su *prehistoria* personal, así como una repentina caída, por parte de Updike, en una locuacidad casi sádica. Esas cuarenta páginas deben de ser, con mucho, las peores que ha escrito en su vida.

Updike no es tan linajudo como Anthony Powell, que, en sus memorias, según creo recordar, retrotraía su ascendencia hasta alguien muy parecido a Beowulf a través de Glendower y Robin of Loxley.[10] Pero ello no le impide hablarnos largo y tendido de su primo George, su tía Bessie y su tío Arch. Y luego nos explica lo siguiente:

> Ofrece amenas informaciones acerca de los Updike de Nueva Jersey *The Op Dyck Genealogy,* obra escrita por Charles Wilson Opdyke y editada por él en Albany, Nueva York, en 1889. El abuelo de Hartley, Peter, es mencionado en la página 333 [...]

¡Si sólo fuera la página 333! Pero es que acto seguido nos habla de George Opdyke y Gysbert op den Dyck y Louris Janesen op Dyck, que engendró a Johannes Opdyck, que engendró a Lawrence Updick. «Un robusto linaje», «una raza de hombres robustos y presuntuosos». ¡No es

presunción lo que les falta, ciertamente! Cuando te enteras de que «Gysbert era dueño de toda Coney Island» tienes que recordarte que no estás leyendo algo muy divertido escrito por John Cheever. Porque no es así: estás leyendo algo muy aburrido –algo tedioso y muy prolijo– escrito por John Updike. Al cabo de una hora de esta lectura, no pude menos que recordar mi propio interés por la genealogía, que finalizó de modo abrupto, y harto significativo, cuando tenía dieciséis años, poco después de buscar *Amis* en un diccionario onomástico y hacer este descubrimiento: «Propio de las clases inferiores, esclavos, en especial.» Probablemente, no fue la vanagloria lo que animó a Updike a escribir esas páginas, sino que lo hizo, más bien, a modo de pasatiempo, o quizás lo indujo a hacerlo el éxito conseguido como novelista. Pero, sea como fuere, en ellas lo vemos desnudo, carente del ropaje de la ironía o el arte.

Toda ficción revela el yo de su autor, pero es el mejor –o el más interesante– de los yoes disponibles, calentado y destilado hasta convertirlo en algo más acendrado. No hay motivo, por ejemplo, para conferir un valor especial, y mucho menos una autoridad especial, a las opiniones o los «posicionamientos» de un novelista. Y ése es el caso con Updike, quien aquí enmarca sus creencias sociopolíticas en un ensayo que manifiesta un velado apoyo a la guerra de Vietnam. Su genialidad para describir lugares corre pareja con su habilidad para retratar épocas, y la parte del libro titulada «On Not Being a Dove» («Acerca de no ser una “paloma”») es una experta recreación de los años sesenta en los Estados Unidos, con su descaro y su histeria, su culto a la juventud y sus impetuosos y multitudinarios movimientos intelectuales. Updike llevó «túnicas de vivos colores y collares de cuentas del amor», y se «meció» al compás de la música de Janis Joplin, y disfrutó de la promiscuidad; pero no le gustaba el radicalismo. Es decir, no le gustaba la promiscuidad de la mente. Así pues, da la sensación de que apoyó la guerra, más que nada, porque no le gustaban los que se oponían a ella.

El movimiento en pro de la paz es, para él, una inexplicable excrecencia («y entonces surgió aquel movimiento»), no un síntoma directo de lo que la guerra les estaba haciendo a los Estados Unidos. La prosa de Updike rebosa de remilgado sarcasmo y clichés al referirse a ello:

> A algunos países civilizados y de segunda fila, como Suecia o el Canadá, les parecía correcto refugiarse bajo nuestro paraguas nuclear y recibir con los brazos abiertos a nuestros desertores y a nuestros prófugos, pero los Estados Unidos no tenían ningún paraguas bajo el cual resguardarse. La credibilidad debe ser mantenida. Ser potencia mundial es un asunto muy sucio [...]

Updike confiesa, sensatamente, que hay algo atávico en esta

reacción suya. Pero ningún atavismo puede justificar mentiras tan grandes como ésta: «Bajo las pancartas del movimiento por la paz [...] unos cuantos privilegiados les hacían la guerra al gobierno estadounidense y a la mayoría de los ciudadanos, que lo habían elegido.» En *El regreso de Conejo* (1971) esos sentimientos casi provocan que Harry Angstrom sea expulsado de su pueblo en medio de la irrisión general; y *ese* pueblo es Brewer, Pensilvania. Pero es que, además, incluso Harry se hace una pregunta que Updike evita. Sólo tienes que preguntarte una cosa acerca de la prosecución de una guerra en la que eres demasiado viejo para luchar: ¿cómo se sentiría tu estómago, en el pequeño aeropuerto provinciano, mientras les decías adiós con la mano a tus hijos, que se iban a luchar en ella?

¿Qué le ocurre a Updike? ¿Medita en su tienda de campaña, ansioso por entrar en combate? Aquí nos encontramos con otra de las dificultades que plantea la autobiografía literaria, aunque ésta acaba siendo beneficiosa para Updike: los escritores nunca salen de la tienda. Mientras que las memorias de, por ejemplo, Genghis Khan tendrían garantizado su atractivo, el novelista no es nada –no es novelista– sin sus largos períodos de repetitivamente ansiosa soledad. Esto hace que su yo sea de veras curioso: es estático, se saborea a sí mismo y es más vivaz cuando está solo. El triunfo incontestable del libro es su exploración de la esencia de esa soledad. Como de costumbre, Updike tiene mucho que decir acerca del alma humana; pero lo que distingue su libro es su comentario sobre el cuerpo humano.

El cuerpo de Updike, un instrumento extraño y encantador, está provisto de todo lo malo que unos genes defectuosos y una constitución nerviosa pueden proporcionar: psoriasis, asma, claustrofobia, hidrofobia, aracnofobia, insomnio, mala dentadura, tendencia a atragantarse y un tartamudeo espectacular. No lo explica lleno de vergüenza, sino con apasionamiento, igual que un animal capaz de expresar lo que siente. Updike es, por encima de todo, un escritor *embarazoso:* ésta es su debilidad recurrente y su fuerza unificadora. Siempre tiene éxito y consigue llevarte adonde no tenías intención de seguirlo. La última parte del libro, «On Being a Self Forever» («Acerca de conservar tu yo para siempre»), es, en mi opinión, lo mejor que se ha escrito hasta ahora sobre lo que se siente al envejecer, es decir, sobre la senectud y el inevitable final al que nos conduce:

> El insomnio nos ofrece un buen ejemplo [de lo que acaba de decir]: la mente no podrá dormirse mientras se vigile a sí misma. Así que notamos que caemos en el pozo de los pensamientos sin sentido, nos despertamos de repente, llenos de expectación, ávidos de sueño.

Esta manera de escribir se gana nuestra más sincera aprobación,

pues parece ensanchar los límites de la comunidad humana. Pero me doy cuenta de que, a estas alturas, empiezo a pensar que frases como las citadas dan la impresión de ser demasiado buenas, demasiado universales, para una obra discursiva, y estarían mejor en una obra de arte (espero, lleno de confianza, que pronto nos ofrezca alguna en la que reaparezcan). *A conciencia: memorias* resulta ser una manera caprichosamente original de mostrar cómo la fotografía de la página anterior de la sobrecubierta (Johnny a los cinco años: terco, preguntón, alegre) evolucionó hasta convertirse en la que aparece en la página posterior. Tiene muchas páginas brillantes. Pero la mejor de ellas carece de número y está muy cerca del principio del libro. Es la que dice que Updike es el autor de *El libro de Bech* y *Conejo es rico*.

Observer,
mayo de 1989

Conejo en paz, de John Updike

Mediado *Conejo en paz* el lector empieza a oír un ronco susurro de fondo. Al principio piensa que es su corazón el que susurra (pues el libro trata de la vejez, de la impotencia y la soledad, y es un final en sí mismo). Luego, sin embargo, el murmullo se vuelve más ronco y es más intenso: quizás proceda de un pabellón deportivo o un auditorio musical; hay en él algo del instinto gregario del rebaño, y provoca en el lector una placentera sensación de pérdida de la identidad. Al final, resulta evidente que se trata del sonido de los aplausos, de los aplausos estadounidenses: los rugidos y los síes, el pateo, los agudos silbidos. Con *Corre, Conejo* (1960), *El regreso de Conejo* (1971) y *Conejo es rico* (1981), Updike puso a los corredores en las bases. *Conejo en paz* es la carrera completa del bateador. Vemos de nuevo, a cámara lenta, al viejo bateador mientras corre a lo largo del perímetro del campo de béisbol, con el brazo levantado y levemente arqueado, y recibe en la mano las palmadas de felicitación que le dan federativos y entrenadores. Con la cabeza modestamente inclinada vuelve a la base del bateador para recibir los parabienes de los jugadores, que han saltado del banquillo y se han puesto de pie, mientras suenan los confusos rugidos de la multitud.

Updike las llama «las novelas de Angstrom», pero nosotros las conocemos, más familiarmente, como «las novelas de Conejo». Se extienden a lo largo de treinta años y mil quinientas páginas. Y narran la vida, desde el nacimiento hasta la muerte, de un vendedor de

coches de Pensilvania: su fanatismo y su patriotiquerismo no se diferencian demasiado de los de sus conciudadanos; tal vez sea excepcionalmente glotón y rijoso, pero, por lo demás, resulta de una vulgaridad abrumadora. Es como un *Ulises* con el doble de páginas, pero narrada por uno de los guardias de seguridad más malcarados del Bar Kiernan, en vez de serlo por Stephen, Bloom y Molly.

Lo que dice Updike –o demuestra de modo concluyente– es algo muy sencillo: que vale la pena examinar las vidas que nunca examinamos, porque están repletas de aleccionadoras y agradables enseñanzas. Entre las obras en prosa que retratan los Estados Unidos del siglo XX, pocas hay que se puedan comparar con las novelas de Conejo. *Las aventuras de Augie March.* Probablemente, *Lolita*. Tal vez, *Algo ha pasado,* de Joseph Heller. ¿Alguna más? Si a Updike le falta un poco de visión y método, lo compensan su ánimo incansable y su fuerza de voluntad. Al igual que Anthony Burgess, es un hombre con un abanico de intereses decimonónico. Por la mañana escribe veinte cartas y treinta páginas, al mediodía hace campaña como candidato a un cargo público, a media tarde se va a cazar, y antes de cenar levanta la vista del poema épico que está leyendo y le dice a su esposa: «Estoy harto de esta vida tan descansada: necesito trabajar.»

Conejo en paz se inicia y se acaba en Florida, a finales de la era de Reagan, y está iluminada por la luz cada vez más mortecina del elaboradamente falsificado bienestar estadounidense. Harry Angstrom se ha jubilado, y le queda poco tiempo de vida. Así pues, ¿qué mejor lugar para retirarse que el estado de las Bellas Puestas de Sol, y, más concretamente, una urbanización residencial llamada Valhalla (que, según la mitología germánica, era, no lo olvidemos, el palacio donde Odín hospedaba a los héroes muertos en combate, a los que agasajaba con grandes festejos)? Allí las galerías comerciales están llenas de «clínicas para el tratamiento de las insolaciones, consultorios de odontología, de quiropráctica y de enfermedades del corazón, y bufetes especializados en asuntos medicolegales», además de ortopedias; los pasillos huelen «a ambientador, para ocultar el olor a moho característico de los espacios cerrados». «En Florida todo el mundo es muy cauto, como si temiera que tomarse dos cervezas pudiera provocarle una caída que le fracturara la cadera. Todo en ese estado da la sensación de ser frágil y quebradizo.»

> Las carreteras están repletas de grandes coches blancos provistos de dirección asistida y buenos amortiguadores, conducidos por unos ancianos tan encogidos que apenas levantan la vista por encima del capó. Cada vez que haces un viaje en coche sin sufrir un choque frontal, debes darle las gracias a la medicina geriátrica que se practica en esta parte del mundo, así como a las píldoras vigorizantes, las inyecciones de vitaminas y los anticoagulantes.

El alto y sedentario Harry acaba de cumplir cincuenta y cinco años. Ahora Conejo es rico, y ha engordado; es «un colchón sin bastas» que duerme de lado «para que su barriga se desparrame y no le oprima»; «cada mañana, al afeitarse, tiene la sensación de que ha de retirar hectáreas de espuma». En la playa se mira los pies: «¡Qué blancos son, parecen de papel! Es como si estuviera hundido hasta las rodillas en la vejez.» La «decadencia interior» de *Conejo es rico* se ha convertido, en *Conejo en paz*, en una sensación de esclerótica y solitaria proximidad de la muerte. Los médicos no tardan en decirle a Harry que tiene «un típico corazón estadounidense». Pero eso ya lo sabíamos. «Se cansó» muy pronto de su esposa y sus hijos, y «el resto de la gente, incluso aquellos a los que denominamos seres queridos», no son más que una pejiguera en su rutina diaria. La razón por la que no puede dejar a Janice, su mujer, le confiesa Conejo, hecho un mar de lágrimas, a una de sus ex amantes, «es que, sin ella, me siento como una mierda». Su corazón, por lo demás, es de lo más típico: «Está cansado, aterosclerótico y lleno de enfermedades.»

Harry también ha experimentado otro aumento, además del de peso, el cual resulta de lo más sorprendente: ha crecido intelectualmente. Sigue siendo basto y pueblerino, malhablado y sandio, y Updike no nos niega la comedia que cabía esperar. En una de las paredes de la tienda donde expone los coches hay «un calendario de *Playboy*, y la chica del mes parecía un conejito con el pompis al aire; Harry no estaba seguro de que fuera el adorno más adecuado». Más tarde, al recibir a un alto ejecutivo de la casa Toyota, Harry balbuce: «Señorita Oshima... Quiero decir señor Shimada.» Había estado practicando ese apellido, y mientras lo hacía se decía que era «igual que Ramada, pero con *shit*[11] al principio». Con todo, la indulgente distancia entre el autor y su personaje se ha reducido en parte. Una de las escenas más cómicas de *Conejo es rico* es aquella en la que Harry, mientras contempla lleno de orgullo su «estudio», se pregunta «si en aquella habitación no podría empezar a leer libros, en vez de sólo diarios y revistas, y aprender, digamos, un poco de historia». Bueno, pues lo ha hecho. Tal vez no sepa mucho de geografía (en una conversación acerca de Portugal dice: «El único país de esa zona al que me habría gustado viajar es el Tíbet»), pero *ha* leído libros de historia, ya que la proximidad de la muerte lo ha impulsado a tratar de conseguir «una imagen global».

Harry, después de todo, será historia muy pronto. Updike también aspira a conseguir esa imagen global. Conejo sólo permanece en Florida la mitad del año. El resto del tiempo lo pasa en Brewer, en el corazón de la Pensilvania industrial, ahora en plena decadencia. Florida tiene historia, entrevista al principio del libro en un par de visitas guiadas por los lugares más representativos. Pero allí la historia

se ha detenido; es estática, necrótica. Brewer, en cambio, es el escenario donde se desarrolla sin solución de continuidad la experiencia estadounidense. Al llegar aquí, en unas páginas de majestuosa brillantez, Updike nos hace sentir la abyecta demografía de la ciudad: el cambio y la renovación, los trastornos y la ruina provocados por el «desarrollo», los detritos materiales y humanos que deja todo período de decadencia. Harry ha estado allí, son su típico corazón estadounidense. Y, cuando empiezas a preguntarte si tiene todo lo necesario para convertirse en una metáfora nacional, a Conejo le piden que encabece el desfile conmemorativo del Día de la Independencia, el Cuatro de Julio, disfrazado de Tío Sam. La escena que sigue es una apoteosis que, poco a poco, nos va llenando de terror.

Flanqueado por una masa de joven humanidad y todo su inquieto dinamismo, Conejo avanza llorando de emoción («[lágrimas] que parecían proceder de océanos rebosantes de blanca espuma») mientras su corazón late «cada vez peor», sintiendo náuseas y mareado «como si se hubiera elevado en el aire para contemplar toda la historia universal». Harry Angstrom, que es un «leal ciudadano estadounidense», no piensa hacer una crítica radical de su patria. Pero se le permite que algunas de las cosas que ve lo inquieten. En cierto momento (su hijo Nelson, carente del más mínimo encanto, acaba de salir de una clínica de desintoxicación) Harry se siente ahogado por «toda aquella calma y aquella seguridad en uno mismo provocadas artificialmente». Se vuelve hacia su nieta «en busca de un claro, una grieta, un rayo de luz sin maquillar». Y no lo encuentra. «Sin maquillar.» Todo lo que rodea a Harry está maquillado (ve su propia angioplastia en un monitor, como si fuera un programa más de televisión): pensamientos maquillados, lenguaje maquillado, sentimientos maquillados. «Necesito procesar esa información», «deberías reforzarlo», «me estaba reaclimatando». La profesionalización de la existencia habitual: ése es el enemigo interno.

En *Conejo en paz* el diagnóstico más sincero acerca de los Estados Unidos lo da el ejecutivo de la casa Toyota, aquel cuyo apellido suena igual que Ramada, pero con *shit* al principio. Dice que los Estados Unidos tendrían que cambiar su manera de ser. Pero Conejo no piensa cambiar la suya. «Deberían dejar, simplemente, que la gente se muriera», dice. «Es la ciencia moderna, tendrías que estarle agradecido», le responde su esposa, la práctica Janice, la de «la nariz roma, una nariz con tanta personalidad como un tirador de cajón». Y las circunstancias de la muerte de Harry, que le sobreviene de manera muy bella, sugieren la fuerza contrapuesta de la ilusión y la nostalgia. El Tío Sam, ahora anciano, baila en honor de su perdido vigor.

Las páginas de Updike elogian y celebran sin descanso la superabundancia estadounidense. Y, en consecuencia, el ritmo de los

libros de Conejo siempre tiende hacia lo enumerativo, lo enciclopédico. Esto es un efecto secundario de lo juvenil que se conserva su mente y de la facilidad con la que alcanza la maestría estilística; al igual que el anónimo autor del poema *Cursor Mundi,* muestra todo su saber, lo cual hace que su obra tenga evidentes analogías con esa enciclopedia del conocimiento divino medieval. En dos recientes novelas, *Las brujas de Eastwick* y *Roger's Version,* Updike se ha informado hasta niveles de doctorado acerca de temas como la cosmología, la informática, la teo logía, el darwinismo, la nigromancia, la alfarería y el arte de tocar el violonchelo. *Conejo en paz* rebosa de información acerca de la nutrición, la adicción a las drogas, la cirugía cardíaca y la inversión en bienes raíces. La imagen global está formada por infinidad de pequeñas imágenes. Del modo similar, en el mundo exterior, absorbido promiscuamente por una mano que sigue al ojo a una extraordinaria velocidad de escrutinio y síntesis, la voracidad de Updike nos hace fruncir el ceño y menear la cabeza en un gesto de asombrada admiración.

La apuesta central –y no carente de riesgos– de la tetralogía es un estilo sencillo, libre de alharacas. Un estilo que ve la imagen global –el tiempo y el espacio– en cada una de las instantáneas que pasan volando y en cada uno de los carteles publicitarios que jalonan las carreteras. Se ha acusado a veces a Updike de sobrecargar la mente ya de por sí confusa de Harry; pero los libros de Conejo no valdrían gran cosa si fueran ejercicios de mera mimesis. Updike permite al hombre vulgar cantar y destacarse. Y es que el hombre vulgar siempre canta y se destaca, pero silenciosamente, hasta que intercede el novelista. Tampoco es que la prosa de Updike sea de esas que parecen haber hecho voto de pobreza. Además, esos votos los hacen con más facilidad los mendigos que los príncipes. Y Updike se siente feliz en su oficina de contabilidad. Esta novela es convincentemente elocuente en su descripción del cansancio, la vejez y el hastío de vivir mediante una prosa que permanece siempre fresca, juvenil e inmarcesible. He aquí cómo la prosa de Updike lleva a Conejo «más allá», a Portugal, al Tíbet, durante un viaje en coche de madrugada por la humilde ciudad de Brewer:

> Los coches aparcados junto a las aceras muestran una amplia gama de misteriosos colores que no parecen de este mundo; ya no son rojos y azules y crema, sino que tienen cenicientos tonos lunares, unos tonos que a la luz del día sería imposible ver o incluso imaginar [...] Los grandes arbustos esmeradamente podados de los bien cuidados jardines, los tejos y las tuyas y los rododendros, parecen estar alerta durante la noche y dan la sensación de ser criaturas de la selva que hubieran acudido a beber a un manantial y hubieran sido fotografiadas con una cámara con flash.

Independent on Sunday,
octubre de 1990

Odd Jobs: Essays and Criticism, de John Updike

A menudo emparejamos mentalmente a ciertos escritores: Hemingway y Fitzgerald, por ejemplo. Pero ¿qué hay de los contrarios literarios? Jorge Luis Borges contra Joyce Carol Oates, Nicholson Baker contra Leon Uris, Thomas Pynchon contra C. P. Snow, Norman Mailer contra Anita Brookner. John Updike no tiene un alma gemela ni nada que se le parezca (aunque Anthony Burgess posee una corteza cerebral igualmente hiperactiva). Pero tiene un contrario, alguien diametralmente opuesto a él: Samuel Beckett.

Beckett fue el principal representante de la escuela de la escritura angustiada. Cuando el día era bueno, miraba fijamente la pared durante dieciocho horas o más, sintiéndose terriblemente mal; y, si tenía suerte, unas pocas palabras, como *nunca*, o *fin,* o *nada,* o *no hay manera,* se formaban ante sus ojos inyectados en sangre. En cambio, Updike es, sin duda, un psicótico Santa Klaus de la volubilidad, que sale de cualquiera de sus estudios (se dice que tiene cuatro) con su cosecha matutina de reseñas, discursos, recuerdos, ensayos, introducciones, prólogos, relatos cortos, piezas teatrales breves y poemas. Mientras calienta el agua para su té en una silbante tetera, su rostro muestra su expresión habitual: la de un hombre acosado por mil ideas tontas, pero divertidas. Suena el teléfono. Una publicación científica le pide algo profundo sobre la filosofía de la termodinámica subatómica. Una revista de modas le pide un artículo de diez mil palabras acerca de su color favorito. No hay problema, pero ¿no podrían esperar un poco? Tiene que volver a su estudio y poner manos a la obra en una nueva novela que acaba de ocurrírsele.

Odd Jobs es su cuarto grueso volumen de alto periodismo, tras *Assorted Prose* (1965), *Picked-Up Pieces* (1975) y *Hugging the Shore* (1983). Nos muestra una mente poderosa, tan ordenada como rebosante de conocimientos. Si los escritores –si las personas– pueden dividirse entre los que tienen el escritorio como una patena y los que lo tienen hecho unos zorros (y escribo estas palabras sentado junto al almiar de mi familia), Updike es un tablero impoluto encima de cajones llenos a rebosar: es muy ordenado. Y, al parecer, también es omnisciente, ya que, por ejemplo, está tan *au fait* de la evolución (las «causas derivadas de los asteroides o los cometas» se contraponen al «equilibrio inestable») como de los estudios bíblicos («más o menos, es

cierto que Mateo = Marcos + Q y que Lucas = Marcos + Q + el considerable corpus de narrativa y predicación presente sólo en Lucas»). ¿Y qué me dicen de esto?:

> Edward es hijo del famoso pintor Jesse Baltram y su amante, Chloe Warriston, y Stuart lo es del hijo del famoso escritor Casimir Cuno, Harry, que se casó en segundas nupcias con Chloe cuando estaba encinta de Edward, y su primera esposa, Teresa, de soltera O'Neill, una neozelandesa católica que, al igual que Chloe, murió joven tras tener un solo hijo.

John Updike incluso conoce el argumento de una novela de Iris Murdoch.

En general, se muestra modesto acerca de su educación formal. «Alcancé el punto culminante de mis estudios en el primer año de universidad», escribe, «y rematé mi carrera con una tesis de escasos vuelos y una tartamudeante manifestación de ignorancia en el examen oral.» Desde entonces, igual que si fuera un niño precoz permanentemente obsesionado por aprender, se ha educado a sí mismo haciendo sus deberes y escribiendo sus ensayos. Es creencia común que los autodidactas tratan de impresionar a alguien: a su madre, a su padre, a un maestro especialmente venerado, a sus propios yoes platónicos. Pero no hay necesidad de preguntar de quién busca la aprobación Updike. Aspira, a su manera, a algo seráfico, y, para conseguirlo, sigue diversas recomendaciones del Nuevo Testamento acerca de la bondad, la abnegación y el valor del sufrimiento.

No es lo primero, ni, de hecho, lo segundo que nos sorprende, pero escribir las reseñas recogidas en *Odd Jobs* debe de haber representado para su autor un tormento casi bíblico. (Tal vez la *o* del segundo término de su título debería pronunciarse larga.)[12] «Su prosa», dice Updike estoicamente al reseñar *Los hijos del Arbat,* de Anatoly Rybakov, «es monocroma y no logra remontar el vuelo»: el libro en cuestión tiene seiscientas ochenta y cinco páginas. Y, no obstante, las supuestas obras maestras siguen acumulándose sobre su escritorio: de Chile, del Paraguay, de Austria, de Albania. Basta con mirar la información bibliográfica para que nos tiemble el labio inferior: «*Cities of Salt*, de Abdelrahman Munif, traducción del árabe por Peter Theroux, 627 páginas.» ¡Seiscientas veintisiete páginas traducidas del árabe...! Y, sin embargo, John Updike, verdadero Hombre de Hierro, se despacha esa novela y está listo para las que vengan detrás. A menudo da calurosas bienvenidas a «una ágil primera novela» o a la más reciente producción de una «pequeña, pero animosa, editorial». Aunque son muchos los escritores que dejan frío a Updike (les falta savia, calor, vida), sólo unos pocos han conseguido descorazonarlo: Yevgeny Yevtushenko, Thomas Bernhard, Jacques Derrida.

En una de las cuatro reseñas, llenas de admiración, que dedica a

John Cheever, Updike recuerda con afecto un viaje que hicieron en 1964 a Rusia, donde «la vigorosa imaginación y el exuberante sentido del humor» de Cheever hicieron que su estancia allí, que se preveía más bien aburrida, resultara «tan alegre como abril en París». Por consiguiente, compartimos la consternación de Updike («Leí con sorpresa [...]»), unas páginas más adelante, cuando encuentra el siguiente párrafo en *The Letters of John Cheever*:

> Updike, que me consta que es un hombre brillante, viajó conmigo a Rusia el pasado otoño, y representó para mí un gasto considerable y numerosos inconvenientes evitar su compañía. Creo que su magnanimidad es espuria, y su obra me parece inspirada por la codicia, el exhibicionismo y un corazón de piedra.

Todavía no repuestos de esta cruel decepción, leemos lo que le escribió S. J. Perelman a Ogden Nash: «Cuando veo algo escrito por ese jovenzuelo, suelo tener un acceso de náuseas.» A Updike le cuesta asumirlo, pero lo asume, y su admiración por él permanece inalterable. El aspirante, mientras sube trabajosamente hacia la cima, piensa que los escritores consagrados viajan en un transatlántico en el que los homenajean continuamente con recepciones y ríos de champán en los salones de primera clase. Pero, una vez ha llegado allí, se encuentra con «una especie de balsa de *La Medusa»* llena de esqueletos gruñones.

De hecho, la densidad de *Odd Jobs* no es un mero indicio de la magnanimidad de Updike, sino su patente demostración. Como dice Karl Barth de Mozart: «La alegría se impone a la pena sin extinguirla [...] El sí suena más alto que el omnipresente no»; y Updike siempre ha estado comprometido espiritualmente con el sí. Resulta curioso que sea su generosidad lo que le haya causado los únicos problemas en los que se ha visto implicado: los problemas con la izquierda biempensante. Su apresurada autobiografía, *A conciencia: memorias*, aparecida hace poco, contenía un ensayo, que levantó mucha polvareda, acerca de la guerra de Vietnam. En él la ceguera selectiva de Updike y su resistencia a pensar mal lo llevaron a rechazar las tesis radicales del malestar de la sociedad estadounidense, la conspiración y la paranoia colectiva, y, por consiguiente, a apoyar la guerra. *Odd Jobs* incluye un discurso titulado «How Does the State Imagine?» («¿Cómo se las arregla el Estado para imaginar?»), que pronunció en 1986, durante el XLVIII Congreso del PEN Club Internacional, en el cual Updike canta un alegre himno de alabanza al Servicio de Correos de los Estados Unidos. Una nota nos explica lo mal recibido que fue el discurso «en aquel furioso ambiente de febril indignación y antiamericanismo reflejo». Updike parece a veces una figura solitaria y anacrónica en esta época de ironía y miedo. Pero sólo un cínico lo

acusaría de cinismo, porque los cínicos están condenados a ver cinismo allá donde miren.

En *A conciencia: memorias* Updike explica que a su padre, en sus últimos años, le dio por llevar un gorro de lana de color azul como el que se ponen los marinos cuando están de guardia en tiempo frío: «Es cierto que le calentaba la cabeza, pero no lo es menos que le daba aspecto de cretino.» He aquí uno de los perversos consuelos del envejecer, argumenta Updike: el placer de parecer tonto, de obrar caprichosamente, de desechar los respetos humanos. Es posible que Updike hijo tenga una vena similar, pues ahora también lleva uno de esos gorros de lana todo el invierno, tanto en la calle como en los lugares cerrados. Y cada vez se deja llevar más por una excesiva nostalgia de unos Estados Unidos de tranvías eléctricos y míticos guantes de béisbol, por un excesivo culto a los antepasados, por un exceso de piedad. En su colección de críticas de arte, *Just Looking,* Updike a menudo parece gozar más con la obra de los artistas del montón que con la de los genios. Y en *Odd Jobs* también tenemos la sensación de que se encuentra mejor en compañía de Sherwood Anderson y William Dean Howells que, por ejemplo, de Saul Bellow y Vladimir Nabokov, los únicos escritores indudablemente superiores a él en la segunda mitad del siglo XX estadounidense.

Pero dejemos las cosas claras. Este libro es un torrente de justicia impartida mediante frases de extraordinaria sagacidad: la «sensibilidad que cabría calificar de alegremente mórbida» de Graham Greene; «la enfermedad, consistente en un exceso de clarividencia», que padecía Tolstói; la permanente «orgía de citas y paráfrasis» de Umberto Eco; la obra de John O'Hara, «en la que se destacan, igual que los registros en los libros, toda clase de irrelevancias»; «el tono untuoso, pero, en el fondo, tenso» de una biografía de T. S. Eliot, como si «[Peter] Ackroyd tratara de mantener una conversación lo más distendida posible con un excéntrico anciano con el que se viera obligado a compartir una copa de jerez durante un período de tiempo endiabladamente largo»; o la sensación, en Kafka,

> de una ansiedad y una vergüenza cuyas causas no podían localizarse, por lo que no era posible mitigarlas; la sensación de encontrar una infinita dificultad en todo, por lo que resultaba imposible avanzar; una agudísima sensibilidad que sobrepasaba los límites de lo útil, como si el sistema nervioso, despojado de su vieja capa protectora de convenciones sociales y creencias religiosas, debiera registrar como dolor todo aquello que lo tocaba.

New York Times Book Review,
noviembre de 1991

Ultramundano

AQUÍ CABEN TODOS

Who's Who in Twentieth Century Literature, de Martin Seymour-Smith

Decían que Coleridge era el último hombre que lo había leído todo. Ya no lo es. Ahora lo es el señor Martin SeymourSmith. El autor de la *Guide to Modern World Literature* (una obra en cuatro volúmenes, cuya exhaustividad hizo que casi nadie se atreviera a reseñarla) nos ofrece ahora la no menos exhaustiva *Who's Who in Twentieth Century Literature.* Y, una vez más, Seymour-Smith no sólo da la impresión de haber leído lo escrito por todos los literatos del mundo y acerca de todos los literatos del mundo, y en todas las lenguas: también la da de haber leído esa ingente cantidad de letra impresa *dos veces*.

Aunque en la mayoría de las ocasiones la erudición del señor Seymour-Smith hace que nos sintamos sinceramente humildes, no es menos cierto que su constante exhibición de omnisciencia no carece, para no decir más, de su lado cómico. No pide perdón por saberlo todo, y, de hecho, es su falta de sentido del humor, que lo hace ser gélido como la tundra, la causa de que su obra resulte tan divertida. Tras leer, en la sección de la A, sucesivos artículos acerca de un poeta rumano, un novelista argentino, un esteta alsaciano, un dramaturgo francés y un «escritor de ficción» guatemalteco, releí una advertencia que hace el autor en la introducción y que me había llamado la atención. Es ésta: «En consecuencia, la selección resultante da más importancia, por pura lógica, a los autores británicos y estadounidenses.» Mascullando no sólo «¿Quién es quién?», sino también «¿Quién es éste?», pasé dando traspiés por los polemistas daneses, los poetas senegaleses, los memorialistas italianos, las poetisas sudafricanas, los dramaturgos nigerianos, los filósofos vascos, los ensayistas alemanes, los sincretistas rusos...

Un curioso hábito del señor Seymour-Smith es hacer afirmaciones que muestran una erudición verdaderamente galáctica y luego reducirlas a la condición de estrellas enanas revelando un auténtico universo de bibliomanía que mantiene en segundo término. Daniel Fagunwa es el primer escritor importante en yoruba, y *Ogboju ode ninu igbo irunmale* es, sin duda, su mejor libro. Pero, ¡ay!, no refleja la cosmogonía yoruba tan poéticamente como «Tutuola *(véase)*». La ficción del islandés Halldór Kiljan Laxness, «no está plenamente integrada», algo en lo que todos estamos de acuerdo. Pero ¿sabían que

le debe mucho al «no traducido» Thórbergur Thórdarson, «que, como escritor, tal vez lo supere»?

De modo similar, es frecuente que opiniones tan desconcertantes que cuesta imaginar que haya quien pueda sostenerlas se expongan con tanta desenvoltura y naturalidad por el señor Seymour-Smith. Por ejemplo: «Ahora está de moda menospreciar su poesía, sin dejar por ello de reconocer su enorme influencia.» ¿De quién se trata? Pues del poeta nicaragüense Rubén Darío, que murió en 1916. Bueno, si *está* de moda, empezaré inmediatamente a menospreciar la poesía de Darío, sin dejar por ello, como es natural, de reconocer su enorme influencia. ¿Cómo es posible, no podemos menos que preguntarnos, que Seymour-Smith se mantenga en contacto con tantas culturas? ¿Le telefonean de vez en cuando para decirle cosas como «Ahora contamos con una persona más que ha aprendido a leer y a escribir»? Mientras recorría el libro esperaba a medias que la sección de la X fuera la más larga: allí, sin duda, encontrarían acogida todos los escritores *realmente* desconocidos.

Soy injusto, evidentemente. A pesar del hecho de que la *œuvre* de Seymour-Smith incluye *The Bluffer's Guide to Literature,* me inclino a reconocer que su autor posee la mitad de los conocimientos de los que hace gala en ella, lo cual ya es una colosal muestra de erudición. Ahora bien, resulta discutible para quién pueda ser de provecho esta obra, si se exceptúa a George Steiner. Por lo que respecta a los escritores que, mejor o peor, conozco, Seymour-Smith se muestra muy variable: puede ser imparcial, tendencioso, mezquino, perdonavidas, lascivo, amistoso, duro, delicado, trivial o profundo, según los casos. ¿Es Willa Cather «una de las escritoras estadounidenses más importantes de este siglo»? ¿Es Pirandello «el mejor autor de relatos cortos de este siglo»? ¿Es Kenneth Burke «el más satisfactorio crítico literario en lengua inglesa de este siglo»? ¿Fue Robert Graves «rechazado, al final», por Laura Riding? ¿Estaba Kipling «[inconscientemente] enamorado» del hermano de su segunda esposa? Dios y el señor Seymour-Smith lo saben; por eso los meros neófitos no deberíamos hacernos semejantes preguntas.

Esta clase de libros deberían ser obra de comités de redacción o de mentes prosaicas. Seymour-Smith no es un comité de redacción, y su mente no tiene nada de prosaica. Por el contrario, su actitud ante la literatura es tan comprometida como profundamente sagaz. La principal pregunta que plantea esta obra, que, más que un repertorio de autores, constituye un llamamiento en favor del internacionalismo, es si hará que sus lectores se sientan menos interesados por lo propio y más por lo foráneo, o viceversa. Tras haberme visto arrastrado al surrealista mundo de Seymour-Smith –y a saber qué nos ofrecerá en su próxima obra: controversistas camboyanos, concretistas de la escuela

de Chelyabinsk, panfletistas maratíes, mecánicos de máquinas de escribir calmucos y vendedores de sujetapapeles de Liaoning–, decidí salir de allí corriendo y, antes de empezar cualquier otro libro, releer *Las alegres comadres de Windsor*. Después ya veremos.

Observer,
junio de 1976

NADA SE MERECE, PERO TODO SE ACEPTA

The Complete Short Stories of Franz Kafka; The Complete Novels of Franz Kafka. Traductores principales: Edwin y Willa Muir

Mucho se ha dicho y escrito acerca de los sentimientos de culpabilidad y las alienaciones de Kafka, del obsesivo amor que sintió por su padre y por Milena Jesenská, de su cuerpo enfermo y su mente angustiada, de su presciencia al advertir la universalidad de las «conflictivas situaciones» que vivió. Los bellos volúmenes que nos ocupan, publicados a mediados del año en el que se celebra el centenario de su nacimiento, nos ofrecen una inmejorable oportunidad para revisar un aspecto de la obra de Kafka que suele pasar inadvertido, perdido en medio de la erudición y el mero chismorreo intelectual, así como en medio de las vagas impresiones que se asocian con el impreciso adjetivo «kafkiano», verdadero comodín que se utiliza hoy día tanto para describir el retraso de un tren como una cola en la oficina de correos. Se trata, en resumidas cuentas, del fundamento de su obra: de su mérito literario, de su perfección artística.

La edición de *The Complete Short Stories,* publicada por Penguin, se inicia, ingeniosamente, con «Dos parábolas a modo de introducción», ambas de una extensión que apenas supera una página. En la primera, «Ante la Ley», un campesino se acerca a las puertas de la Ley y le pide al formidable portero que le deje entrar. «Ahora no es posible» es la respuesta que reciben sus reiteradas peticiones. Si cruzara la puerta, tendría que enfrentarse a otros porteros, cada uno de ellos más formidable que el anterior. «El tercero es tan terrible», le dice el primero, «que incluso yo tengo miedo de mirarlo a los ojos.» El campesino se sienta y espera. Pasan los meses. Pasan los años. A punto de morir de viejo, el campesino le pregunta al portero, con su último aliento, cómo es que nadie más se ha presentado ante las puertas de la Ley a pedir que le dejaran entrar. El portero grita a la oreja del moribundo: «Nadie más podía entrar por estas puertas, pues fueron construidas exclusivamente para ti. Ahora voy a cerrarlas.»

En la segunda parábola, «Un mensaje imperial», un emperador a punto de morir te envía un mensaje, «a ti, el más humilde de sus súbditos, esa sombra insignificante que tiembla en la más remota lejanía ante el sol imperial». El mensaje es tan importante, que el emperador ha hecho que se lo repitan al oído, con un susurro,

mientras yace en su lecho de muerte. El mensajero, «un hombre fuerte, infatigable», emprende inmediatamente el viaje, para lo cual tiene que cruzar primero las antesalas, abarrotadas de gente. Pero la multitud no para de aumentar y las cámaras parecen inacabables; pasará toda una vida antes de que consiga salir de las habitaciones más retiradas del palacio. «Y si al final alcanzara el portalón exterior –cosa que nunca, nunca, ocurrirá–, encontraría ante sí la capital imperial, el centro del mundo, congestionada hasta reventar...» Así que nunca recibirás ese mensaje. «Pero siéntate junto a la ventana al atardecer y suéñalo para ti.»

«Ante la Ley» tiene obvias similitudes con *El proceso,* y «Un mensaje imperial», con *El castillo*. Pero las dos parábolas van más allá, y pueden considerarse los polos gemelos del mundo de Kafka, o las dos caras de la moneda de curso legal en él. Por una parte, está la sensación de constreñimiento, la inútil espera, el sentimiento, no exento de envidia, de estar excluido *(La metamorfosis,* «En la colonia penitenciaria», «Informe para una academia»); por otra («El rechazo», «Una mujercita», «De la construcción de la muralla china»), está la sensación de dolorosa inmensidad, de repetición y duplicación, de insignificancia de la condición humana enfrentada a un infinito indiferente. Se ha dicho, por ejemplo, que *El proceso* trata «acerca de» la justicia divina, y *El castillo,* «acerca de» la gracia divina. Pero todo lector sabe que el arte de Kafka está mucho más próximo a nosotros.

En Kafka estas dos pesadillas –claustrofóbica la una, agorafóbica la otra– son realmente una sola, y ésta no acaba cuando despunta el día. Siempre ha sido tentador considerar a Kafka intérprete del oculto mundo de los sueños. Ciertamente, es imposible leerlo sin tener la sensación de haber compartido sueños con él: las mismas caídas libres, los bruscos cambios de estado y de opinión, la abolición de las causas y los efectos, las punzantes sensaciones de proximidad y alejamiento, las evanescentes tentadoras, la proliferación de situaciones dolorosas, los placeres que nunca se alcanzan. Sin embargo, en cierto sentido, nos distanciamos de él cuando lo relegamos a las regiones periféricas del inconsciente. El humor de su prosa y las sorprendentes situaciones que aparecen en ella tienen mucho que decirnos acerca de las fútiles preocupaciones de la conciencia cuando está despierta, las cuales son poco más que un neurótico e incoherente farfullar al que, ocasionalmente y durante breves períodos, forzamos a adoptar una apariencia de orden.

Kafka es el impredecible poeta de los miedos, las vergüenzas y los estoicos anhelos de la vida diaria. Su arte es subversivo, incluso juguetón. Trata de salvajes injusticias que nunca provocan resentimiento y de míseras recompensas que son recibidas con lágrimas en los ojos y guardadas amorosamente. Nada se merece, pero

todo se acepta, y con una pedantería hilarante e inhumana. Solemos mirar con gesto adusto a los escritores que nos sobrecogen por su modernidad. Tras el necesario proceso de asimilación, sin embargo, nos damos cuenta de que sólo su arte es innovador y de que las preocupaciones que aquéllos reflejan pertenecen a la corriente general de la vida, a sus estados de humor y a su *páthos*.

Jorge Luis Borges –cuya deuda con el maestro, aunque a menudo reconocida, cada vez se pone más de manifiesto– afirmó no hace mucho que la primacía de la «atmósfera» en Kafka hace que sus relatos breves superen a sus novelas. Me parece acertado. En cuanto obra de arte, el relato breve «El fogonero» está mucho mejor desarrollado que la novela *América,* de la que es el primer capítulo. Las novelas son –deliberadamente– premiosas. «Son epopeyas de la suspensión y el aplazamiento, y habría sido imposible pulirlas hasta convertirlas en obras de arte.» Es en los relatos breves donde el genio de Kafka brilla de manera más inequívoca: en la modulación, en el ritmo, en la manera indirecta de decir las cosas, en la exquisita y significativa intensidad de sus finales. He aquí, por ejemplo, las últimas líneas de «Un artista del hambre», la historia de un artista circense cuyo número consiste en ayunos de cuarenta días, durante los cuales permanece solo, encerrado en una jaula. Poco a poco el arte de ayunar va pasando de moda; olvidado, el artista del hambre muere tras los barrotes de su jaula sin que nadie se dé cuenta:

> «¡Bien, hay que limpiar toda esta porquería!», exclamó el encargado, y enterraron al artista del hambre junto con la paja. Encerraron entonces en la jaula a una joven pantera. Fue un evidente alivio para todos, incluidos los más estólidos, ver al salvaje animal dando vueltas por aquella jaula que había estado tanto tiempo triste y carente de vida. Nada le faltaba [...] ni siquiera parecía añorar la libertad; daba la sensación de que aquel noble cuerpo, tan bien provisto de todo lo que necesitaba que se diría que estaba a punto de reventar, llevaba consigo su libertad allá donde fuera: en los dientes, al parecer; y la profunda alegría que daba a la pantera sentirse viva hacía tan intenso el olor de su aliento, que los espectadores situados más cerca de ella casi no podían tenerse en pie a causa del mareo. Sin embargo, haciendo un esfuerzo deliberado, se agolparon alrededor de la jaula y, una vez allí, ya no se movieron.*

Este final tiene la misma intensidad violenta y distorsionada que el de *La metamorfosis:* el escarabajo, hambriento y enfermo, muere solo en su cuarto, y su familia decide irse a pasar el día al campo; sus padres advierten con satisfacción la elegancia y el vigor con los que su hija, la primera en levantarse del asiento del tranvía, «yergue su joven cuerpo». A pesar de lo judías que eran las estructuras de su conciencia, o quizás precisamente por ello, Kafka consideraba el aislamiento del artista similar al de Cristo: algo infinitamente digno e infinitamente doloroso, y que no le impedía reírse, aunque fuera con una mueca de

dolor. A pesar de lo agradecidos que estamos por la reedición de sus *Diarios* y su *Correspondencia,* y de lo mucho que nos intrigarán, sin duda, sus cuadernos de dibujo y sus álbumes de figuras recortadas que se levantan formando ingeniosas construcciones, cuya aparición parece próxima, no necesitamos más testimonios del dolor de Kafka ni del modo como lo sobre - llevó.

Observer, julio de 1983

¿ENCONTRÓ EL «CAMINO»?

A Journey in Ladakh, de Andrew Harvey

Al reseñar *Salvador*, de Joan Didion, en el *Sunday Times*, Paul Theroux subrayó que era un buen libro acerca de «estar nervioso», pero que no decía gran cosa del país centroamericano. La literatura de viajes sigue siendo un género predominantemente europeo, pues es poco popular en el Nuevo Mundo. Al punto acuden a la mente las explicaciones y las excepciones. En *Jerusalén, ida y vuelta,* Saul Bellow dice que los Estados Unidos son un mundo, más que un país, y quizás por eso la mejor literatura de viajes estadounidense es, por lo general, doméstica. En Inglaterra ha surgido en época reciente una nueva generación de turistas: tenemos a Bruce Chatwin y Jonathan Raban; y a V. S. y Shiva Naipaul entre los ingleses de adopción. En los Estados Unidos no existe una tradición semejante. (Tienen a Paul Theroux, desde luego, pero actualmente vive en Londres, entre nosotros.) La respuesta, un tanto embarazosa, por cierto, tal vez sea que los viajeros cuya base está en Inglaterra se sienten envalentonados por los vestigios de un irreflexivo imperialismo. *Nosotros* no estamos nerviosos: esto ya lo hemos hecho antes. El británico sale a recorrer el mundo con una combinación de intrepidez y falta de imaginación, y al volver trae consigo la narración de sus viajes, que puede ser más o menos interesante.

Hay un camino, sin embargo, por el que incluso el colonialista cultural avanza con precaución. Es el «Camino», o el «Sendero»: el «camino hippy» que conduce a los centros de la «Iluminación» y los bastiones de la «Revelación» de Oriente. La literatura que narra esa clase de viajes ha menguado últimamente: los viajeros caen, víctimas de la disentería o la droga, u olvidan la escritura, o no vuelven, o, si lo hacen, retornan cargados de conocimientos tan inefables que les es imposible ponerlos por escrito. El camino que lleva a Oriente torna humildes a quienes lo siguen: el viajero avanza de puntillas, o a gatas, cruelmente atormentado por su pesada mochila de sentimientos de culpa y desprecio hacia sí mismo por ser occidental; anhela postrarse ante el primer sonriente gurú que encuentre, que lo redimirá y lo legitimará, y disipará su confusión y sus preocupaciones. Cuando empiezas el libro de Andrew Harvey, te sientes un occidental medio, impuro y venal. Y cuando lo terminas, te sientes todavía peor. No sé si

el lector querrá seguir los pasos de la búsqueda de Harvey, pero estoy seguro de que considerará la posibilidad de efectuar una breve estancia en un sanatorio. Si más no, el libro nos recuerda a quienes vivimos aquí, en Occidente, mientras nos agitamos sudorosos en el congestionado ambiente de nuestras ciudades, que tal vez ya sería hora de dejar el tabaco y la bebida, los vídeos para adultos y la comida basura.

A Journey in Ladakh describe una odisea espiritual. Pero el viaje empieza de la manera más convencional en todos los aspectos. Hastiado de la «soledad y la amargura» de sus veinte años, y descontento de «las complejas y civilizadas ironías y melancolías de Europa», Harvey, un joven e impulsivo universitario oxoniense, emprende el tan largamente ansiado peregrinaje a Ladakh, en el norte de la India, «uno de los pocos lugares de la Tierra [...] donde puede vivirse la experiencia de una sociedad budista tibetana». Al salir de Delhi va meditando esta sentencia del *Dhammapada:* «Tú obras mal, tú reparas el mal que has hecho, nadie puede purificar a nadie.» No obstante ser un experimentado viajero, Harvey queda deslumbrado por «el esplendor y la majestad» de las montañas, y se siente incomodado por «la vetustez y la falta de confort» de los autobuses. En Leh contrata a un guía, un hombre que, como suele ser habitual, es efusivo y expansivo, y que, como suele ser no menos habitual, se llama Ahmed. «Pídame lo que quiera. Seguro que se lo proporcionaré. Es la verdad, señor.»

Como todavía no ha emprendido la búsqueda de la Verdad, Harvey es libre para describir golosamente, con verdadero embeleso, la prístina belleza de los paisajes de Ladakh y la llaneza y la simplicidad de sus gentes. Deja traslucir que Ladakh es una tierra en la que se detuvo el tiempo, o que éste tuvo prácticamente olvidada hasta ahora. La cultura de los ladakhíes está en peligro, amenazada tanto por el siglo XX como por su propia inocencia, similar a la que reinaba en el Edén antes del pecado original. Pero, por otra parte, las alabanzas llenas de añoranza de Harvey también suenan bastante inocentonas, y el lector no puede saber si le pasaron inadvertidos hechos significativos mientras aquel «silencioso esplendor» limpiaba su mente de todo, «excepto una profunda sensación de calma». «He visto aquí muy pocos actos crueles», le asegura a Harvey un psicólogo estadounidense. «En cierta ocasión vi que un niño atormentaba a un perro. Eso ha sido todo en tres años.» A los ladakhíes se les enseña que cualquier ser viviente pudo haber sido su madre en una reencarnación anterior. No hay canciones de amores infelices en el folklore de Ladakh, y su literatura desconoce la tragedia. Harvey encuentra allí donde va amabilidad, hospitalidad y buen humor; una tierra seductoramente alegre, en suma. Y descubre que incluso en los niveles

más altos de la «Iluminación» el budismo tibetano da mayor importancia al placer que al ascetismo. «No te preocupes», le dice un monje mientras comparten una botella de chang, la cerveza de centeno o arroz de los pueblos himalayos. «Padma-sambhava13 también bebía. Y mucho.»

Mientras tanto, Harvey va conociendo a la habitual caterva de occidentales: los que buscan la Verdad y los convencidos de haberla encontrado, los aventureros y los visionarios, y empieza a advertir que en Ladakh también hay «cosas feas», a las que dedica un breve párrafo. Ésta es la primera indicación de que Harvey visita una zona deprimida de uno de los países más pobres del mundo. Hay allí, por ejemplo, muchos perros «sarnosos y llenos de pulgas que husmean las cloacas a cielo abierto en busca de comida». Mi primera impresión, al leer esto, fue que Harvey no había mirado, realmente, a aquellos perros: «sarnoso» y «lleno de pulgas» son clichés que se aplican automáticamente, de modo tradicional, a los perros callejeros de la India, y ¿qué otra cosa pueden hacer esos animales, sino husmear las cloacas a cielo abierto en busca de comida? (Los perros indios son, de hecho, criaturas muy características: parecen ratas súbitamente elevadas a la condición canina, desconcertadas por su repentina promoción y deseosas de un tranquilo retorno a su anterior estado de roedores.) Harvey nos recuerda, una docena de páginas más adelante, que pasó buena parte de su infancia en la India, y debemos tener de nuevo en cuenta que este hecho, mencionado como de pasada en el libro, es crucial para el enfoque, evidentemente parcial, de *A Journey in Ladakh*.

La infancia india de Harvey le proporciona toda una serie de vacunas y amortiguadores de choques culturales de los que carece ese viajero mental que es el lector. En *An Area of Darkness* V. S. Naipaul comenta la facilidad que tienen los indios para «ignorar lo obvio»: para ignorar los sufrimientos, la basura y los olores que al principio dejan estupefacto al occidental. Los indios no ven lo que vemos nosotros. Y Harvey tampoco. La miopía ecléctica es el necesario misticismo de la India; es aquello a lo que se refiere Kipling cuando habla de las «extáticas» cualidades del indio común, urbano, desconocido, cuya vida es sostenida y animada por una armazón de consuelos religiosos. Harvey también muestra, en cierto modo, idéntico desapego del mundo. Hasta un punto que no declara explícitamente, quizás porque en su fuero interno no quiere reconocerlo, más que un peregrino es un hijo pródigo.

Mediado el libro, sin embargo, Harvey aún no ha encontrado el «Camino». Pero ha hecho muchas excursiones y ha hablado y divagado largo y tendido. Nos ha explicado sus inquietantes sueños y los súbitos accesos de ronco llanto en lo alto de las montañas. Sus momentos de

elevación, sin embargo, no se distinguen demasiado de la mera euforia panteísta. La extrema y purificadora belleza de Ladakh no se refleja en esas páginas mediante descripciones de sus paisajes, sino gracias a los detallados informes en los que Harvey explica la alegría que siente al contemplarlos. Incluso los lectores más escépticos tendrán la sensación, llegados aquí, de que mejorarían mucho su vida espiritual, sin hacer el más mínimo esfuerzo, si pasaran más tiempo en Ladakh y menos, por ejemplo, en Piccadilly Circus. De repente, y cuando menos lo esperaba, Harvey encuentra a su gurú, a su *rinpoche,* y desde ese momento *A Journey in Ladakh* recoge las lecciones de espiritualidad que recibió sentado a los pies del gran hombre.

Como consecuencia, lo que pierde el libro en animación lo gana en originalidad a medida que el temperamento de Harvey se va convirtiendo en su núcleo dramático. En las páginas que siguen, hasta el final, nos abre por completo su corazón, se nos ofrece tal como es, igual que si el libro fuera un diario que hubiera caído en manos de un editor. Es entusiasta y capaz de reconocer sus limitaciones, tal vez muestra escasa capacidad de aguante cuando lo abruma el dolor y cierta estrechez de miras, y lo abrasa un ardiente deseo de perfección; el lector no puede menos que sentir ganas de proteger su frágil impresionabilidad.

Thucksey Rinpoche no tiene el aire de insinuante vendedor de bienes espirituales de un Bhagwan Rajneesh o un Maharishi. Resulta ser simpático y animoso, y convincentemente santo y sabio. Y lo consiguió con estos medios: abstinencia, oración, estudio, meditación y diez años de soledad en una cueva. Esta última prueba es, evidentemente, la más difícil. La única posibilidad que hay de saltársela es ser una «encarnación» de nacimiento, como Drukchen Rinpoche, otro versátil genio: príncipe de un pequeño estado, a los veinte años decidió seguir la llamada espiritual y es feliz «con su sencilla túnica de monje» y viviendo en «una celda pequeña y desnuda». Comienza la iniciación de Harvey. Le queda poco tiempo, pero consigue la «iluminación» en su última noche en Ladakh, a los pies de su anciano rinpoche, cuando experimenta la «negación de sí mismo», que es la primera visión de la «Nada», y avanza al fin por el «Camino de la Compasión».

Aquí el lector se encuentra en la situación de todo aquel al que un neófito acaba de espetarle, abusando de su buena voluntad, la historia de la revelación que lo convirtió. No puede menos que preguntarse, aunque sea de mala gana, por qué le ha contado esa experiencia. Harvey, ciertamente, no es capaz de celebrar o subrayar ese momento decisivo dando a su escritura más profundidad emotiva. No hay demasiada diferencia de intensidad, e incluso de contenido, entre su exaltación ante lo que ve desde la ventanilla del autobús:

> [...] cada arroyo oscuro y serpenteante, cada pequeño arbusto agarrado a los bordes de la carretera, cada pájaro, daban la sensación de estar tan llenos de su propia esencia, que parecían al borde de la disolución, y tan llenos de energía, que, a menudo, temía que no pudieran sobrevivirse a sí mismos [...]

en la página 15, y el momento culminante de su trance, o *sunyata*, treinta páginas antes del final:

> Todos aquellos objetos parecían a la vez completa e intensamente reales y absolutamente imaginarios [...] Incluso el rinpoche daba la sensación de ser a un tiempo imponente y un simple muñeco [...] La fruta que [el rinpoche] tenía delante parecía a la vez sólida y tan frágil que con un soplo habría podido romperla o hacer que volara.

Hay otras cosas que desconciertan al lector, a ese occidental que está solo en su ciudad interna, igual que si lo hubieran abandonado en una isla desierta. Casi la mitad del libro consiste en diálogos o largos monólogos en los que Harvey recoge todo lo que le dicen místicos, funcionarios y simples particulares. Ahora bien, resulta difícil imaginarse a Harvey preguntándole a su rinpoche «¿Me enseñará las meditaciones de Avalokiteshvara?»[14] mientras tensa un dedo sobre el botón de grabar de su casete. Jam Yang, uno de los amigos que hace en Ladakh, menciona «los grandes cuadernos negros [de Harvey], llenos de una escritura ilegible». Pero ¿cuándo tuvieron lugar las transcripciones? ¿Acaso Harvey recibió también el don de la «perfecta memoria»? Esas preguntas resultan cada vez más apremiantes a medida que el libro se acerca a su fin, cuando Harvey está en un trance tan profundo que lo único que hace es gozar de la mirada del rinpoche. Y, sin embargo, de algún sitio tuvieron que salir los apuntes que permitieron escribir todas aquellas páginas de complejas instrucciones, llenas de tecnicismos, en perfecto inglés.

Uno siempre había tenido entendido, por otra parte, que una iniciación como la de Harvey es tan intransferible como un mantra. Y, sin embargo, lo explica todo con pelos y señales. De hecho, ha escrito un libro sobre ese tema. ¿No resulta «materialista» o, por lo menos, paradójico popularizar una experiencia en la que el autor vuelve la espalda, triunfante, a las pompas y las glorias de este mundo, y sacar provecho de ella? Aunque se insinúe que los derechos de autor van directamente a un orfanato de Ladakh, subsisten ciertas dudas, y Harvey hubiera debido contribuir a disiparlas.

En su reencarnación occidental Harvey es poeta y profesor universitario. Su poesía siempre ha vagado por las regiones limítrofes con la precocidad y el deslumbramiento, pero *A Journey in Ladakh,* en cuanto obra literaria, es muy comedida. Se trata de algo deliberado: ya al principio Harvey rechaza la tentación de «expresar sus opiniones con vehemencia» y decide aprender a gozar «del don del silencio». Una

de las cuestiones fundamentales que le plantea a su rinpoche se refiere al conflicto entre espiritualidad y arte. ¿Irá menguando éste a medida que se incremente aquélla? La respuesta de su rinpoche es muy buena. Y llega a esta conclusión:

> Con tiempo y sinceridad descubrirás un modo de escribir y trabajar que no te dañe espiritualmente, que no tiente tu vanidad, que sea la expresión más profunda de tu espiritualidad. Encontrarás una voz que no será sólo tuya, sino también la de la Realidad, y que estará limpia de todos los engaños y las taras de la personalidad.

Harvey hizo su viaje en 1981. No nos explica si su iluminación sobrevivió a su vuelta a Occidente. No nos explica –es probable que no lo sepa todavía– si su arte puede prosperar ahora en ese Occidente débil y sensual, donde los dioses son el Talento, el Trabajo Duro y la Inmersión en la Realidad Consensuada. La religión formaba parte de esa realidad consensuada. Ya no es así, y Harvey tendrá que elegir a qué dioses quiere adorar. *A Journey in Ladakh* no es de esos libros en los que el lector sigue el libre juego de las percepciones y los interrogantes; no busca ser incluido en el rincón del arte reservado para los libros de viajes. Ha sido descolorido por la exposición a una luz más elevada.

Atlantic Monthly,
julio de 1983

MÁS HUESOS

Finding the Centre, de V. S. Naipaul

«Eres un escritor muy bueno, muchacho», le dice a V. S. Naipaul, al principio de *The Middle Passage* (1962), un anciano que viaja en el mismo barco que él. «Sí, hombre, te vi en la oficina de correos de las Azores. Escribiste aquellas postales tan deprisa, que no las pude leer.»

A menudo he especulado acerca del contenido de esas postales. ¿«No me lo paso bien»? ¿O, dirigiéndose a un enemigo: «Siento que no estés aquí»? James Fenton escribió no hace mucho en la revista *Granta* que la literatura de viajes siempre tiene tendencias «hedonistas». Pero hay quien practica ese género literario con estoicismo, e incluso como si fuera un castigo que se infligiera a sí mismo. La inquietud, la futilidad, la corrupción, las sociedades a medio construir, las zonas oscuras: he aquí los temas que atraen a Naipaul e inspiran sus mejores obras.

A primera vista, *Finding the Centre* parece una obra oportunista, o publicada como consecuencia de una limpieza de escritorio. Consta de dos «narraciones» que no están relacionadas y fueron escritas la una después de la otra, «lo cual es la principal razón para que sean ofrecidas en forma de libro». Y, también a primera vista, ambas narraciones parecen sorprendentemente faltas de energía y efectividad; su ritmo es vacilante, y su prosa, insípida; no están bien estructuradas ni trabajadas. Y, sin embargo, los lectores que empiecen a sentirse cansados de este libro harían bien en dejarlo a un lado por un tiempo y recuperar fuerzas con la escandalosa brillantez de *Among the Believers*, por ejemplo, o *The Overcrowded Barracoon.* Al volver a abrirlo descubrirán que *Finding the Centre* es, a su manera, sin alharacas, una obra original y de gran categoría artística. Ambas narraciones forman un todo sutil y satisfactorio, y Naipaul demostró tener buen olfato cuando decidió publicarlas juntas.

La primera, «Prologue to an Autobiography», se inicia con una entrañable visión del joven Vidya cuando, recién licenciado en Oxford, entró en Langham House para trabajar como *free lance* en el Servicio Caribeño de la BBC. Se sentaba ante la máquina de escribir con los tacones de los zapatos en el travesaño de la silla, lo que elevaba sus rodillas y le daba «un aspecto parecido al de un mono en cuclillas», que es la postura característica de los indios cuando velan. Lleno de

supersticiosos temores que le hacían tratar de pasar inadvertido, escribió allí sus primeros bosquejos de la vida en Trinidad, recogidos luego en *Miguel Street.* Incapaz de enfrentarse a un regreso a su ignorante isla natal (ni siquiera cuando murió su padre), encontró en la ficción una suerte de repatriación, de vuelta a casa, mental. «No podía volver sin haberme convertido en escritor [...] escribí mi primer libro; y luego otro. Y empezó mi retorno.»

El viaje era, y es, difícil. En la timidez y la dificultad de este ensayo podemos ver lo poco de su yo que se halla presente en la obra de Naipaul. En sus novelas utiliza su pasado, pero no su yo. En sus libros de viajes se advierte la acción de una inteligencia que lo controla todo, pero su yo permanece oculto e inescrutable (incluso durante sus frecuentes pérdidas del autocontrol). Es melindroso por naturaleza, y muestra un distanciamiento digno de un brahmán, que debe ser conciliado y apaciguado; y tiene, además, unos extraños orígenes que ha de asumir.

Durante sus viajes mentales en Langham House, Naipaul practicó la «magia», y no sólo para conjurar al talento literario. Su magia era supersticiosa, propiciatoria. Siempre utilizaba papel «anticrujidos» que robaba en la BBC («parecía menos probable que atrajera al fracaso»). Nunca numeraba las páginas, «por miedo a no llegar al final». Y no puso su nombre en los originales de sus cuatro primeros libros. «¡Cuánta ansiedad! ¡Cuánta ambición!» ¡Y cuán modesto vudú! Pero esto también era una necesaria reescenificación de su oculto pasado.

Su padre, Seepersad Naipaul, «había llegado a ser periodista» del *Trinidad Guardian,* un gran logro para aquel taciturno autodidacta hijo de un campesino indio emigrado a la isla. Se encargaba de las noticias locales –es decir, rurales, indias, hinduistas–, y firmaba «El Pandit» (título más o menos equivalente al de gurú). El joven Vidya se interesaba mucho por la obra de su padre, y compartió su pesar cuando aquélla se acabó. Hasta 1970, sin embargo, no supo las sorprendentes razones que condujeron a la humillación profesional y la decadencia personal de su progenitor.

Mientras investigaba una de tantas luchas entre bandas rivales indias, Seepersad se enteró, horrorizado, de que se había celebrado un sangriento sacrificio en un pueblo llamado Chaguanas, e informó de ello en el periódico. Entonces lo amenazaron de muerte: moriría al cabo de una semana a menos que realizara «la misma ceremonia que había criticado». Y se sometió: «la cabra ungida y adornada con guirnaldas de hibisco [...] el machete colocado en un tocón de árbol». El caso se hizo del dominio público, y Naipaul padre no tuvo más remedio que tirarse un farol fingiendo que aquello fue un sacrificio destinado a comprobar la fuerza de su fe en la diosa Kali:

> Aseguró que nunca volverá a realizar un sacrificio semejante: ahora conocía la fuerza de su fe. Y proclamó, como un pequeño triunfo, que no se puso el taparrabos ritual [...] Ese absurdo e insensato farol continuó al día siguiente, en primera plana de la edición dominical del periódico, bajo el titular ¡EL SEÑOR NAIPAUL LOS SALUDA! ¡ANOCHE NO FUE ENVENENADO!, al que seguía un artículo que empezaba así: «¡Buenos días a todos! Como pueden ver, Kali no me ha llamado a su seno todavía [...]»

No tardaron en echarlo del periódico. Perdió la razón y se inició su decadencia personal. En 1972 V. S. Naipaul le preguntó a su madre cómo había empezado el trastorno mental de su padre. «Un buen día se miró al espejo», le contestó, «y no se vio reflejado en él. Entonces se puso a gritar.»

Menos comentarios merece la segunda narración, «The Crocodiles of Yamoussoukro», en la que el viaje que realiza Naipaul es mucho más convencional. Es una familiar exposición de sus sensaciones y sus sentimientos, y constituye una especie de informe psiquiátrico acerca de la situación en una de las nuevas naciones de África. En esta ocasión Costa de Marfil se tumba en el diván y Naipaul, por primera vez, ve «luz a ambos extremos del túnel africano», ve que hay posibilidades de que «las cosas vayan por el buen camino». Por una parte, allí reina la prosperidad y la riqueza no se concentra en unas pocas manos; y, por otra, existe allí un fuerte sentimiento (aunque un tanto ilusorio y, a veces, incluso repelente) de integridad cultural, en la que el oscuro mundo africano de la fantasía y el poder totémico coexiste con las actitudes y las tecnologías actuales. Esta segunda narración expone por completo, de un modo deliciosamente insidioso, los temas que la primera sólo insinúa. Como sugiere su hermoso título, trata de la magia y el orden, de los nombres que se ponen a las cosas y de la identificación de éstas, de la escritura.

Finding the Centre no es, tal vez, uno de los mejores libros de Naipaul, pero podría ser que llegara a tener gran relevancia en cuanto obra de transición. Ambas narrativas son, en efecto, crónicas de un éxito: Costa de Marfil se alza por encima de sus vecinos («Liberia, inculta, empobrecida», «Guinea, una sanguinaria tiranía», juicios en los que reconocemos la voz habitual de Naipaul), y, al contrario que su padre, al que reconcomió toda la vida, en tanto que escritor *manqué,* el sentimiento de ser una nulidad, nuestro autor ha culminado de modo esplendoroso esa ambición perdida. Con todo, y por paradójico que parezca, la miseria es lo que hace más feliz a Naipaul, y el fracaso lo que lo agita más profundamente. Después de todo, no resulta tan divertido escribir –ni leer– la postal que habla de buen tiempo y magnífica comida como la que habla de enlaces perdidos, trastornos intestinales, pasaportes robados y hoteles

Se podría ir un poco más lejos. En toda su obra Naipaul escribe acerca de la civilización al escribir acerca de su ausencia. Su gran tema es el exiliado, el emigrante, el hombre que carece de sociedad en la que sentirse integrado. Lo aceptamos como una experiencia del siglo XX, pero, probablemente, subestimamos su dureza. No es una experiencia de elegíaca y alegre alienación, como la de Nabokov. Es una experiencia de desesperación, miedo y, sobre todo, odio: el viaje de los silenciosos pasajeros de *En un Estado libre,* que nunca sabrán

> qué autobús cogeremos cuando lleguemos a la estación, ni si cambiaremos de tren, ni qué calle tomaremos, ni qué portalón cruzaremos, ni a qué habitación dará acceso la puerta que abramos.

(«Dime a quién matar»)

Observer,
mayo de 1984

El regreso de Eva Perón, con *M. X. y los asesinatos en Trinidad,* de V. S. Naipaul

Mientras planeaba el asesinato de Gale Ann Benson, Michael X encontró tiempo para empezar a escribir una novela. La narradora es una inglesa de treinta años llamada Lena BoydRichardson, pero el protagonista es el propio Michael X. Al principio, Lena opina que «los nativos son un hatajo de haraganes». Pero luego conoce al enigmático Michael X. Este misterioso personaje la atrae de un modo extraño («tenía algo indefinible que te seducía»); lo ve «recostado en el cocotero igual que una estatua sobre un pedestal, que un dios»; se habla de «la fantástica cantidad de seguidores que tiene en el país»; oye gritar en las calles: «¡Lo coronaremos rey!» Un día Lena visita a aquel hombre misterioso en su imponente mansión. Toca para ella al piano *«1812,* de Chaikovski», y la llena de admiración su «gigantesca biblioteca»: «Descubrí que no sólo tenía libros, sino que también los leía y comprendía lo que decían, y quedé completamente boquiabierta, en serio. Me senté y contemplé a Mike, aquel hombre tan maravilloso.»

Este fragmento de la obra de Michael X (que en el original inglés está lleno de solecismos, barbarismos y faltas de ortografía) fue, evidentemente, una bendición para V. S. Naipaul, y no sólo para sus tareas periodísticas. «Los asesinatos en Trinidad» fue escrito en 1973. Naipaul reescribió más tarde el artículo y lo convirtió en una novela.

En *Guerrillas* (1975) Jimmy Ahmed, ardiente partidario del poder negro, escribe una novela, de carácter fantástico, de la que es protagonista, pero la acción es narrada por Clarissa, una joven blanca loca por él: «Este hombre llena mi mente hasta el punto de que cualquier otra cuestión me parece intrascendente [...] una mujer de mi clase puede ver cómo es Jimmy realmente [...]» En la novela, la de Naipaul, Jimmy asesina a su «Clarissa», del mismo modo que en la de Michael X Mike habría acabado, sin duda, asesinando a Lena Boyd-Richardson. Y en la vida real, de la que esas fantasmagóricas proyecciones nos ofrecen un atisbo, Michael X asesinó a Gale Ann Benson.

Naipaul explica esta historia con brillantez. Tras su período de celebridad en Inglaterra, Michael X volvió a Trinidad y fundó una comuna. Este indeseable, un ex macarra, que había sido halagado por la prensa británica y se había codeado con estrellas del rock y niños bien, tenía la intención de encabezar una revolución en su país, cosa que no le fue posible llevar a cabo. Su mente estaba llena de peligrosa basura: jerigonza demagógica y megalomanía. Gale Ann Benson, simplemente, tuvo mala suerte. Era de clase media y, tras colgar los estudios, se unió como *groupie* a la guerrilla encabezada por Michael X y acabó convirtiéndose en la amante de uno de sus lugartenientes, al que adoraba. Su asesinato careció de motivación, pero no de significado. La «novela» de Michael X, con sus frustradas aspiraciones y su avergonzado anhelo por ser aceptado en el mundo de los blancos, nos dice todo lo que necesitamos saber; sin duda, mucho más de lo que Michael X habría podido exponer nunca de modo articulado. La novela es la clave del asesinato de la joven, como intuyó Naipaul inmediatamente: «Si ha habido un asesinato literario, ha sido éste.»

Michael X tenía, por así decirlo, antitalento para la ficción: era basto, egoísta y, sobre todo, patéticamente transparente. «Pero cuando transfirió sus fantasías a la vida real», como dice Naipaul, «se puso a trabajar tal como lo habría hecho el novelista que hubiera querido ser. ¡Qué trama, qué simbolismo!» Michael X y sus seguidores se prepararon para cometer el crimen matando a una ternera y bebiéndose su sangre. Se juramentaron para quitarle la vida a la muchacha; Michael X «quería el corazón». Tiraron a la joven a una zanja, donde se resistió mientras los hombres de Michael X la herían torpemente con sus machetes; al final le asestó el golpe de gracia, en el cuello, Steve Yeats, capitán supremo del Fruto del Islam, teniente coronel del Ejército Negro de Liberación de Michael X. El cuerpo de la joven fue enterrado en un estercolero. Los hombres se lavaron en un río y encendieron una hoguera en la orilla... Al cabo de pocas semanas, la comuna de Michael X se desintegró. Hubo otro asesinato sin sentido, un ahogado, un incendio provocado... y Michael X huyó a

Guyana, convertido en un fugitivo. Lo ahorcaron en la Cárcel Real de Puerto España en mayo de 1975.

Trinidad se cierne omnipresente sobre la historia de Michael X. Es como si la disolución final de éste no fuera más que una réplica teatral de la inanidad, el abandono y la suciedad del ambiente en el que lo sitúa Naipaul. En la ficción de Shiva Naipaul Trinidad es reimaginada como un trasfondo a la manera dickensiana, lleno de comedia, *páthos* y burbujeantes caricaturas; pero Vidya, su hermano mayor, sólo ve allí los sempiternos terrores de la descomposición política y la ruina económica. «Negros cuervos carroñeros montan guardia en los accesos a Puerto España [...]» En su peripatética actividad como periodista V. S. Naipaul se está convirtiendo en el poeta en prosa de los pobres de la Tierra; y también se está hastiando del mundo, o, por lo menos, del Tercer Mundo. Tal vez sea ésta la condición del exiliado: está obligado a viajar y condenado a no encontrar nada nuevo.

> Era un buen lugar para perderse [...] con los años se había ido configurando como un amasijo de claros separados por extensos fragmentos de lo desconocido, a través de los cuales se habían ido formando los senderos más estrechos que quepa imaginar.

¿De qué lugar se trata? ¿De Trinidad? ¿De Uganda? ¿De Borneo? No. Es la descripción que hace Naipaul, en 1964, de su primera visita a Londres.

«El regreso de Eva Perón», el otro extenso artículo incluido en el presente volumen, lleva a Naipaul a la Argentina y el Uruguay. Su método para familiarizarnos con un lugar ya nos es conocido a estas alturas. Empieza por un recorrido apasionado y tendencioso por la historia reciente del país en cuestión, escrito con un estilo que podría ser considerado demoníacamente contrario al de los documentales de la serie *Look at Life* (por ejemplo, un campo rebosante de refugiados puede ser descrito como una reserva de industriosa mano de obra que pide a gritos que alguien le dé una oportunidad). Hace un siglo los argentinos, una mezcla de españoles e italianos desarraigados, persiguieron a los indios y los aniquilaron. Levantaron «vastas estancias en aquella tierra manchada de sangre que habían robado». En el curso de unas pocas páginas Naipaul ya se ha referido, como de pasada, a «la tierra desolada», «la extraña tierra», «la tierra marchita». El escenario está preparado, así como el ambiente. Tratándose de Naipaul, son, más o menos, una misma cosa.

Acto seguido nos ofrece una lúgubre cacofonía de voces locales: «dice el cineasta», «dice el librero y editor», «dice la esposa del embajador», «dice el hombre de negocios provinciano». Lo que dicen es siempre elegíaco, paranoico, discordante. Después Naipaul se carga sistemáticamente la cultura del país del que se ocupa. En esta ocasión,

como se trata de la Argentina, se enfrenta a un hueso más duro de roer que de costumbre, representado por la figura de Jorge Luis Borges; pero pone manos a la obra y le dedica toda una sección, titulada «Borges and the Bogus Past» («Borges y la simulación del pasado»). «Borges sustituye el culto a los antepasados por la contemplación de la historia de su país.» Etcétera, etcétera. La ficción de Naipaul ha sido denunciada por sus errores al considerar las cuestiones sociopolíticas, y resulta desconcertante que juzgue a Borges sin variar un ápice sus viejos criterios. Nunca he valorado a Borges como un experto en los problemas de la Argentina, ni lo veo como un contemplador de su historia. Pero es inevitable que ambas cosas le interesen, como les ocurre a todos los artistas. Relatos breves como «La lotería en Babilonia» o «La biblioteca de Babel» podrían ser leídos como vivaces y agudísimas reflexiones acerca de la inercia, el inútil frenesí y el vacuo espiritualismo de los argentinos. Sin embargo, Naipaul reprime su simpatía y su receptividad, y acomoda debidamente a Borges en su visión general de decadencia y degeneración. «Y Borges es el más grande de los argentinos.» En otras palabras: ¿eso es todo lo que son capaces de hacer?

Por último, llega lo más memorable del artículo: Naipaul sale a la calle y se mezcla con la gente para compartir sus sentimientos. Lo vemos suspirar y reconcomerse en aeropuertos, pasear entre ruinas, hacer acto de presencia, de mala gana, en cenas, pelearse con burócratas, contemplar escenas callejeras y monumentos, inspeccionar habitaciones de hotel, siempre en busca de imitaciones, falsedades o pretensiones de civilización. Está aislado, solo con sus preocupaciones, que son, fundamentalmente, sexuales, escatológicas y demoníacas. Naipaul se mezcla con los machos en celo que pululan por las calles de Buenos Aires: «El dinero hace al macho. El machismo requiere, e impone, una abundantísima prostitución amateur; es una sociedad que vomita sobre sí misma.» En el corto artículo, acerca del Zaire, que sigue a éste, Naipaul contempla a dos ancianos que se pasean por Kinshasa en compañía de dos prostitutas apenas adolescentes: «Ancianos: su última esperanza de alimentarse de sangre tan joven.» Llegados aquí Naipaul está listo para etiquetar al país, o al continente, con la efectista generalización (preferentemente aliterada, en inglés) que sus lectores ya se han acostumbrado a esperar de él: «la vacuidad de la India», «la esterilidad y el despilfarro de la Argentina», «la pesadilla sudamericana», «el nihilismo de África», «la abyección de África».

El mejor libro de Naipaul acerca del Tercer Mundo es *An Area of Darkness*. Y es probable que no escriba otro que lo supere. Escrito a principios de los sesenta, tiene una dimensión de riqueza humana de la que carecen sus libros de viajes posteriores. Esa dimensión se relaciona

con las raíces históricas que unen a Naipaul con la India, evidentemente, pero aún es más importante para su existencia la circunstancia de que aquel viajero todavía sin templar se enfrentaba a sus propias neurosis. «Anhelaba más y más pobreza, más harapos y suciedad, más huesos.» Cuando volvió allí, en 1975-1976, para escribir *India: Una civilización herida,* su estilo se había endurecido, se había convertido en algo público y «responsable». Esta reducción de su enfoque era, tal vez, una forma necesaria de autoprotección. Ya había visto bastantes huesos.

El libro que reseñamos termina con un corto artículo – «Conrad's Darkness»– en el que Naipaul contrapone las tinieblas de Conrad con las suyas. Relata un viaje y una deuda muy personales:

> Pero en el Nuevo Mundo sentí que la tierra se movía bajo mis pies. La nueva política, la curiosa confianza de la gente en unas instituciones que, sin embargo, estaban contribuyendo a socavar, la simplicidad de las creencias y la horrible simplicidad de los actos, la corrupción de las causas, las sociedades a medio hacer que parecían condenadas a seguir a medio hacer: ésas eran las cosas que empezaron a preocuparme.

El «pánico político» que se apoderó del joven Naipaul aún no se ha disipado. Ha sido asimilado y convertido en una postura, en una actitud retórica. Escribe acerca de los pueblos como si fueran individuos, como si fueran pacientes en un pabellón psiquiátrico, con su «histeria», su «frenesí», sus «síntomas de alienación» y sus «conflictos espirituales». Pero se trata de una postura punitiva, desde un punto de vista moral, y, por descontado, eminentemente literaria. Hay una tentación, ahora de moda, a ver la historia como una sucesión de movimientos ciegos e inevitables. Naipaul no cae en ella. Cree que todos tenemos elecciones que hacer, aunque no las hayamos hecho todavía y, probablemente, no tengamos que hacerlas nunca.

New Statesman,
julio de 1980

Grandes libros

LA LANZA ROTA

The Adventures of Don Quixote de la Mancha, de Miguel de Cervantes. Traducido por Tobias Smollett

Por más que se trate de una inexpugnable obra de arte, el *Quijote* tiene un serio defecto: el de ser, francamente, ilegible. Este reseñador no habla por hablar, porque acaba de leerlo. El libro rebosa belleza, encanto y sublime comedia, pero ello no obsta para que tenga larguísimos fragmentos (que deben de sumar tres cuartas partes de su extensión) inhumanamente aburridos. Al igual que uno de los quiméricos adversarios de su protagonista, se alza como un gigante cuyas piernas fueran altos campanarios y sus brazos mástiles de grandes navíos de guerra, y sus ojos, que parecen ruedas de molino, arden, relucientes, semejantes a hornos de vidrio. Pero el gigante tiene un gigantesco problema de sobrepeso, y es muy viejo, y chochea. Leer el *Quijote* podría compararse a una visita por tiempo indefinido de tu pariente más anciano y más pesado, con todas sus bromas, sus chistes malos, sus hábitos antihigiénicos, sus imparables retahílas de recuerdos y sus todavía más insoportables amiguetes. Cuando termina la experiencia, y el viejo carcamal se marcha por fin (lo que ocurre en la página 846 de la apretadísima prosa de la traducción inglesa, que no tiene diálogos), lloras; pero no son lágrimas de alivio ni de pena, sino de orgullo. ¡A pesar de todo lo que es capaz de hacerte el *Quijote,* lo conseguiste!

Escrito en tiempos anteriores a las reseñas de novelas –o quizás sería más correcto decir en tiempos anteriores a la novela–, es probable que su autor nunca pensara que sería leído a la manera moderna, es decir, de un tirón. Seguramente, Cervantes imaginaba que cada noche alguien leería en voz alta un capítulo ante una familia o un grupo de personas. Su epopeya sólo es épica por la extensión: carece de ritmo y de ímpetu. Es una antología, una aglomeración, crece por acumulación. Preguntarse «¿Qué pasará después?» no tiene sentido, porque en el mundo del *Quijote* no hay después, sólo más. El *Quijote* nos ofrece la sopa primordial de la ficción, humeante, burbujeante, rebosante de vida potencial, espesada a base de bastos y acres prototipos.

Carlos Fuentes, en su introducción, elogia el *Quijote* y lo califica de supernovela fundamental, porque abarca todo el género novelístico. Es

evidente que el *Quijote,* con sus extravagancias librescas y sus realidades rivales, agita profundamente la sangre de la obra literaria de Fuentes. Pero su tradición no es la nuestra. La novela latinoamericana siempre ha sido quijotesca por su sentido del humor, por la conciencia de su individualidad y por su realismo mágico. En cambio, el realismo de la ficción que conforma la corriente literaria principal de los países del Atlántico Norte va, por así decirlo, a contracorriente del latinoamericano, pues no lo modifica la magia, sino la ironía. Además, aunque estamos obligados a adaptarnos a los grandes libros extraños del pasado, éstos también tienen la obligación de adaptarse a nosotros e ir cambiando a lo largo del tiempo (a la manera en que Jane Austen fue «modernizada» por Lionel Trilling, entre otros) para saludar a cada nueva generación. ¿Cómo se adapta el *Quijote,* tal como se pregunta la bella frase de Borges, al siglo xx y a su arrugada y marchita realidad? ¿Cómo se las arregla para hacerlo?

Lo que sigue dará una idea de lo que ofrece la lectura de este libro. Sus primeros veinte capítulos son toscos, bruscos, agotadores; de hecho, resultan bastante aceptables para el gusto moderno. En su abundante tiempo libre, «que le ocupa la mayor parte del año», un humilde hidalgo llamado Alonso Qui - jano se aficiona a los libros de caballerías hasta el punto de convertirse en verdadero adicto a ellos, y, como suele sucederles a los adictos, pronto se empobrece y descuida el trato con sus amigos a fin de satisfacer su solitario placer. Llega el momento en que el hidalgo –«alto, delgado, desgarbado», o, como lo describe más tarde Cervantes, «alto, delgado, desgarbado, amarillo»– decide adoptar el nombre de Don Quijote de la Mancha y salir en busca de aventuras montado en su caballo Rocinante, «grande y huesudo, flaco y desgarbado». Al poco empieza a cabalgar junto a él Sancho Panza, quien, con hispánica frescura, «deja a su esposa y a sus hijos», sin ni siquiera despedirse, para seguir a su señor. La edad de oro de la caballería andante siempre fue una ficción, pero en 1605 ya no quedaba de ella ni el recuerdo. Sin embargo, ambos emprenden la marcha. Tanto el caballero –impulsado por la locura y las nobles ambicionescomo el escudero –al que guían la estupidez y la codicia– chocarán con la poco caballeresca realidad («esta era detestable», «estos tiempos de hierro», «estos tiempos degenerados») de la España rural.

He aquí sus hazañas. Sin otra provocación que su caballeresca paranoia, Don Quijote golpea a un arriero («con tan buena voluntad», «tan eficazmente magullado») y le parte la crisma al inocente acompañante de éste. Al inmiscuirse en una riña, logra que un joven campesino que no tenía ninguna culpa sea azotado «tan severamente, que más hubiera preferido morir en aquel instante». A continuación, al tratar de golpear a un mercader, Don Quijote se cae de su caballo y es

azotado a su vez («severamente»). Llega después el episodio de los molinos de viento, en el que «caballero y rocín son levantados por los aires [«con gran furia»] y van a dar con sus huesos en tierra». Durante un altercado en el que le toca el turno a Sancho de ser gol - peado «sin piedad», Don Quijote trata de matar a un viajero vizcaíno, que se defiende «con tanta fuerza y tanta furia» que le arranca media oreja a su agresor.

«Derrengado y con la ropa hecha jirones» tras estos encuentros con aquella «vil escoria», Don Quijote ataca de nuevo a unos arrieros (y le da a uno de ellos «tan fuerte golpe [...] que le abrió una gran brecha en el hombro»), los cuales se defienden y le propinan «con infinita diligencia y destreza» una paliza que lo deja tendido a los pies de Rocinante. Mientras fanfarronea en una venta, Don Quijote recibió «un golpe tan terrible [...] que su rostro quedó bañado en sangre», y, para acabarlo de arreglar, le echaron encima aceite hirviendo. Al día siguiente Don Quijote imagina que un rebaño de ovejas es un ejército que avanza contra él, se mete entre ellas y mata «a una media docena» antes de que los pastores le lancen una granizada de piedras («la más pequeña de las cuales bien sería de grande como un puño») que le rompe dos costillas y le salta la mitad de los dientes. Mientras Sancho inspeccionaba los daños sufridos por Don Quijote, «se le revolvió el estómago, y vació las tripas en su señor [...] una hermosa cataplasma». Don Quijote prosigue sus tan asociales como antisociales actividades y asalta a los indefensos miembros de un cortejo fúnebre, roba a un barbero y aporrea al guardián de una cuerda de presos («con maravillosa rapidez», «gravemente herido»), los cuales quedan libres, se vuelven contra su libertador («con todas sus fuerzas», «se aplicaron furiosamente»), le roban y lo dejan desnudo y avergonzado.

En este momento el lector cae en la cuenta de que aún le quedan unas setecientas páginas. Y piensa que Cervantes tendrá que cambiar de dirección, y pronto, si no quiere quedarse sin protagonistas. Y así es. Aunque las notas que tomé siguen llenas de desastrosas situaciones («miserablemente magullado», «bella paliza recibió, vive Dios», «sus buenos golpes», «un gran puñetazo»), y aunque continúan proliferando los garrotazos, las tundas, los remojones y las quemaduras a lo largo del camino, Cervantes empieza a diversificar su narración. Empieza a rellenarla.

Y no para de meter en ella material de relleno. Don Quijote y Sancho quedan reducidos a la condición de indefensos comparsas a medida que Cervantes va rellenando su novela aprovechando toda la basura, todo el heno y toda la paja de la literatura popular de su tiempo. Es un espectáculo tan ridículo y desvergonzado como el que daría, por ejemplo, el señor Fuentes si incluyera seis o siete bestsellers en *La muerte de Artemio Cruz*. Caben allí el relato del pastor, el del

mulero y el del cautivo; cabe allí una digresión de treinta páginas de laberíntica intriga (que incluso el traductor de la edición de Penguin nos implora que nos saltemos); caben allí coplas y serenatas, y los suspiros y los pesares de los amores contrariados; caben allí descabelladas coincidencias, reuniones por sorpresa, instantáneas reahabilitaciones. Apilando los errores sobre las incongruencias, las excrecencias sobre las excrecencias, Cervantes mantiene la alegre sucesión de desastres y palizas hasta que la primera parte del *Quijote* llega dando tumbos a su conclusión.

El autor tardó una década en recuperarse de la primera parte y decidirse a completar y publicar la segunda. El lector moderno, por descontado, no disfruta de esas vacaciones, y pronto ve ante sí la mole impresionante de la segunda parte. Por suerte, y por diversas razones contrapuestas, es muchísimo mejor que la precedente. Parece que la comedia de carácter (en la que los caminos de la tradición hispánica se cruzan con los de la británica) procede mediante un proceso dual de agotamiento y sedación: para ganarse el soñoliento y agotado asentimiento del lector los personajes sólo tienen que hacer lo que han hecho siempre. Y al llegar a este punto, además, la intransigente grandeza del libro ya ha empezado a hacerse evidente para el lector. Éste cruza las piernas y las descruza, y, sin dejar de preguntarse constantemente si no podría hacer algo mejor, sigue al pobre caballero encantado y al panzudo glotón mientras avanzan hacia la remota culminación de su aventura.

Dado que la técnica del *Quijote* es la de la perífrasis, de la lapidaria duplicación, de decir todo (por lo menos) dos veces, es apropiado que la segunda parte sea una imagen especular de la primera, aunque con un cambio de actitud muy importante. Tanto en el mundo real de Cervantes como en el ficticio de la novela la primera parte ya había sido publicada, con gran aplauso nacional e incluso internacional. Don Quijote no ha leído el *Quijote,* y espera las noticias de su acogida con una comprensible falta de confianza en sí mismo. Sabe que sus «aventuras» han sido criticadas por razones que cabía esperar – las digresiones, las «inadvertencias» (por ejemplo, la esposa de Sancho Panza recibe tres nombres distintos a lo largo de la obra), la crueldad de «las infinitas palizas»–, pero es ahora más famoso de lo que nunca hubiera podido soñar o desear, por más que lo sea por unos motivos que jamás habría imaginado. Cuando vuelve a los caminos en compañía de su escudero, lo acompaña a todas partes la connivencia de una realidad que lo engaña y le sigue la corriente. Sus imaginaciones sin fundamento de la primera parte reciben, por medio de una serie de complejos engaños (a menudo tan crueles y gratuitos como las palizas que le propinaban anteriormente), una vida llena de falsedad en el mundo observable. Don Quijote se volvió loco por culpa

de los libros, y ahora entra en una realidad que se ha vuelto loca por culpa del *Quijote*.

La subversión, o la apropiación por otros, de los sueños que eran su vida es una especie de tragedia moral para Don Quijote. Se trata de una humillación que se va prolongando de una manera terrible a medida que la cínica realidad usurpa y degrada sin cesar al caballero y le arrebata su otrora incontrolable creatividad. Tras encontrar no pocos infiernos y cárceles simbólicos, Don Quijote es acorralado entre burlas y obligado a volver a su pueblo, lo arañan gatos, lo pellizcan dueñas, lo zahieren doncellas, lo derriban del caballo bribones, lo vencen en combate, lo pisotean toros y luego puercos. Lo dejamos «pensativo, melancólico, magullado y flaco», abrumado por la realidad, mientras la música manchega se va apagando.

De haber vivido, Don Quijote se habría retirado a un ambiente pastoral donde pudiera «dar rienda suelta a sus amorosos sentimientos». Durante toda la novela ha sido el objeto de tales sentimientos una mujer a la que apenas conoce. No es más que una moza campesina, pero Don Quijote la adorna con el nombre de Dulcinea del Toboso y con una belleza que no posee. «No hay otra razón para mi enamoramiento», le confiesa a Sancho, «que la de que los caballeros andantes por fuerza han de estar enamorados.» Sabe muy bien cómo es aquella joven, y, sin embargo, «mi imaginación la adorna según mis deseos». Todas sus hazañas fueron realizadas en su nombre, aunque ella no lo sabía y, de haberlo sabido, no le habría importado. Es una historia tristísima. Don Quijote de la Mancha, el gran artista *manqué:* trató de vivir lo que no podía escribir.

No obstante ser prisionero de las convenciones y la verbosidad estilística, el *Quijote* sigue siendo una hermosa idea. Y debe hacerse hincapié en que cuando un gran libro entra en un período de olvido en cualquier época determinada, es ésta la que más pierde: se la juzgará tanto como al libro. La descuidada traducción al inglés de Tobias Smollett es asombrosamente vigorosa, una obra de genuina simbiosis, aunque tal vez demasiado inclinada hacia el lado de la jovialidad anglosajona. Nos da un *Quijote* para el siglo XVIII, porque, evidentemente, no nos puede dar una versión más sobria, y más hispánica, para el XX. Sugiero con respeto, y no sin cierto despecho, que Carlos Fuentes, o alguien de su categoría, afronte ahora semejante empresa. Requerirá mucho cortar y magullar y trocear y rebanar. Requerirá infinitas palizas.

Atlantic Monthly,
marzo de 1986

LA FUERZA DEL AMOR

Orgullo y prejuicio, de Jane Austen

El primer reto al que te enfrentas cuando escribes acerca de *Orgullo y prejuicio* es el de acabar la primera frase sin recurrir a este tópico tan socorrido: «Es una verdad universalmente aceptada que...» Una vez lo has conseguido (y te has librado de ese obstáculo) puedes ocuparte de cuestiones más importantes. Por ejemplo: ¿Por qué anhelan los lectores con involuntario fervor que Elizabeth Bennet y el señor Darcy se casen? ¿Por qué se regocijan y se alarman, con similar preocupación, a causa de los altibajos de la relación entre Jane Bennet y el señor Bingley? La madre de Elizabeth y Jane, la señora Bennet (estúpida, habladora, vulgar, codiciosa), es una de las mayores pesadillas cómicas de la literatura universal, y, sin embargo, ambicionamos casi tanto como ella que sus hijas encuentren un buen partido. Jane Austen hace que todos seamos señoras Bennet. ¿Cómo se las arregla?

Y todavía es más misterioso el hecho de que el emocionado interés que despierta en nosotros la novela no se disipe por más veces que la leamos. El autor de esta reseña acaba de hacerlo, quizás por quinta o sexta vez, y ha sentido el mismo alivio y la misma gratitud de siempre: la catarsis no ha menguado un ápice. Claro que, en los tiempos que corren, no le habría importado que la conclusión fuera un poco más detallada: por ejemplo, veinte páginas en las que los protagonistas de entregaran a una frenética actividad sexual, con el añadido de que el señor Darcy mostrara unas dotes poco comunes en las lides amatorias. (Por descontado, semejante escena no tendría lugar en una posada rural o una anodina pensión ciudadana, sino en medio de las comodidades y la elegancia de Pemberley, con sus jardines, sus vistas y sus diez mil libras de renta al año.) Gracias a sus divinas comedias de amor Jane Austen se ha revivido a sí misma, sin hacer el menor esfuerzo, para cada generación de lectores (y de críticos, también: moralistas, marxistas, desmitificadores, deconstructores..., todos se muestran complacidos). Cabe preguntarse qué tiene que decirle Jane Austen a la actual hornada de veinteañeros, para los cuales la palabra «amor» no significa exactamente lo mismo que para ella. Hoy día el amor se enfrenta a nuevas luchas: contra el literalismo, la falta de futuro, el cambio de las costumbres en un sentido más práctico y las

campañas nacionales en favor del uso del preservativo. Pero tal vez la vieja oposición, entre pasión y prudencia, nunca cambie, en realidad, sólo gire sobre su propio eje.

Empecemos señalando el momento en el que nace el amor, para el señor Darcy y para todos los lectores varones de la Tierra. Nace en la página 33 de mi edición *(Oxford Illustrated Jane Austen,* de 1923). Se ha celebrado la fiesta en Meryton, el almidonado *thé dansant,* al inicio del cual la emoción ha embargado a las madres de hijas casaderas al contemplar la entrada de los caballeros solteros y sus acompañantes; y hemos soportado con aire protector la audible humillación de que hace objeto el señor Darcy a nuestra heroína: «No está mal. Pero no es lo bastante hermosa para *tentarme...»* Muy pronto Jane Bennet –dócil, dulce, sencilla– es invitada a comer en la mansión de los elegantes recién llegados. «¿Puedo ir en el coche?», le pregunta a su madre. «No, cariño, es mejor que vayas a caballo, porque parece que va a llover, y, si llueve, tendrás que pasar la noche allí.» Jane va a caballo, llueve, se pone enferma y no puede volver a casa. Compartimos fácilmente la ansiedad de Elizabeth: expertos como somos en la novela decimonónica, sabemos que sus frágiles beldades pueden caer gravemente enfermas de la noche a la mañana. Así pues, a la mañana siguiente, impulsada por su amor fraterno, Elizabeth emprende el camino, a través del barro de noviembre, hacia Netherfield, la inexpugnable fortaleza en la que reinan los privilegios y el desdén. Llega allí sin haber anunciado su visita y, lo que es aún más escandaloso, si cabe, sola, «con las piernas temblorosas, las medias sucias y el rostro reluciente por el calor del ejercicio». Llegados aquí, el corazón del lector masculino ya está seguro (de hecho, ha hincado una rodilla en tierra). Pero las palpitaciones del de Darcy apenas acaban de empezar.

Y, en cuanto a sus posibilidades con las mujeres –es decir, de que beban los vientos por *él–,* creo que el señor Darcy rinde a sus pies a todo el sexo femenino nada más aparecer en la novela:

> El señor Darcy atrajo la atención de los presentes por su figura alta y esbelta, sus hermosos rasgos y la elegancia de su porte; a ello contribuyó también el rumor, de dominio general a los cinco minutos de su llegada, de que tenía diez mil libras de renta al año.

Y, por si eso fuera poco, esto remacharía el clavo:

> –Así pues, tiene usted casa en la ciudad.
> El señor Darcy asintió.

Auden se sentía escandalizado, y no es el único, por la exaltación por parte de Jane Austen de «los efectos amorosos del vil metal», es

decir, del dinero, y no sólo de éste, sino también de las *viejas* fortunas. El dinero es una sustancia vital en su mundo; en cuanto entras en él te das cuenta del verdadero terror que inspiraba la posibilidad de que faltara, tan intenso como el tácito horror a quedarse para vestir santos. No deja de resultar divertido que nuestras esperanzas, en lo que respecta a Elizabeth y Darcy, sean de tendencia igualitaria y nada avariciosas. Queremos que la redistribución de la riqueza sea obra del amor. Que semejante hombre obre guiado por un deseo *desinteresado,* no por la intención de sacar un provecho: es la idea fundamental del romanticismo.

Elizabeth Bennet es Jane Austen, pero con más ingenio, una pasión subversiva y, sobre todo, guapa. Aunque las vidas de los escritores no son más que extras opcionales en la consideración de sus obras, el prosaico hecho de la soltería de Jane Austen –su falta de atractivo, el no haber tenido hijos, el haber muerto virgen– llena sus comedias de decepción, así como de un sentimiento de frustración por no tener un verdadero hogar. Y también confirma la impresión que tenemos de que la sensualidad de sus heroínas posteriores mengua sin cesar: la discreta hasta casi resultar invisible Fanny Price; la regia Emma (con su señor Knightley, que podría ser su tío); la impresionantemente seria Anne Elliot. Por increíble que parezca, Jane Austen tenía la misma edad que Elizabeth cuando empezó a escribir *Orgullo y prejuicio* («No he cumplido todavía veintiún años»), y Elizabeth es su única heroína convincente desde un punto de vista sexual. Incluso su padre, el indolente señor Bennet, es lo bastante consciente de su apasionada naturaleza para darle un consejo excepcional: le esperan el «descrédito y la miseria», y «no podrá ser feliz ni sentirse respetable», en un matrimonio sin amor. El matrimonio del señor Bennet, como la generalidad de los de su época, fue sin amor, y él, como todos, lo ha asumido. Pero sabe que su hija nunca asumirá la falta de amor.

¿Cómo nos hacemos una idea de esta sociedad, de este universo, con sus inhibiciones, su formalidad, sus emociones jerarquizadas? Lo que nos da una idea más clara es, tal vez, su lenguaje. El nombre de pila de Darcy es Fitzwilliam, que no está nada mal, pero Elizabeth nunca lo llamará así, sino «señor Darcy» u, ocasionalmente, «querido señor Darcy». A la madre se la llama «señora», y al padre, «señor». Cuando la sala de baile está «atestada», las jóvenes pueden tener «jaqueca». Éstas les pueden «tomar el pelo» a los caballeros, si así lo «desean» y ellos aceptan ser «objeto de chanzas». Si es el seis de octubre, la «fiesta de San Miguel» se celebró «ayer hizo siete noches». ¡«Oh», qué «éxtasis» nos embargó! Todo el mundo se «preocupa sobremanera» por no dejar traslucir sus sentimientos, así como por la necesidad de «vigilar los gastos». Un hombre rico debe casarse con una mujer rica, a fin de evitar la «degradación» e incluso la «contaminación». Pero un hombre

pobre también debe casarse con una mujer rica, para conseguir una «aceptable independencia». ¿Así pues, quién se casará con las mujeres *pobres*? ¿Cómo van a encontrar «marido», pobrecitas? ¿Cómo se debatirán entre la pasión y la prudencia, entre la sensibilidad y el sentido común, entre el amor y el dinero?

En *Orgullo y prejuicio* se exploran dos casos extremos. Aunque quizás sería mejor decir que se dejan sin explorar, sin examinar; definen las limitaciones de la sinceridad y la imparcialidad de Jane Austen y, tal vez, también de su arte. El primero es el matrimonio que es todo sentido común, todo dinero (y no se trata de ninguna fortuna, por cierto): el del señor Collins y Charlotte Lucas. Ésta es vecina de Elizabeth y su mejor amiga. El señor Collins, para acabarlo de arreglar, es un personaje cómicamente incongruente hasta la exageración; tiene una capacidad para mostrarse vulgar y desagradable que habría envidiado el señor Podsnap.15 «¿Cree usted que se trata de un hombre sensato, señor?», le pregunta Elizabeth a su padre tras leer la carta con la que se presenta a la familia Bennet. El señor Bennet le responde con la habitual cansina desgana con la que suele aceptar las malas jugadas del destino:

> No, querida, creo que no. Tengo grandes esperanzas de descubrir que es todo lo contrario. Hay en esa carta una mezcla de servilismo y arrogancia muy prometedora. Estoy impaciente por conocerlo.

El señor Collins visita a los Bennet y se queda unos días en su casa. Como las propiedades de la familia están sometidas al régimen de mayorazgo, las mujeres quedan excluidas de la sucesión, y el primo Collins, en cuanto pariente varón más cercano, es su heredero legítimo. Por ello se considera obligado a casarse con una de las cinco hijas de los Bennet. Primero pone sus ojos en Jane, luego (al día siguiente) en Elizabeth, a quien se declara (ocho días más tarde), y, como recibe calabazas, se decide (al día siguiente) por Charlotte Lucas. Se le declara un día después. Y es aceptado.

Jane Austen gasta poca energía en las descripciones físicas. Sus personajes son «apuestos» o «agradables» o «nada apuestos». Deja las descripciones detalladas de sus rasgos para las brujas y las arpías (he aquí lo que dice la señorita Bingley acerca de Elizabeth: «Su rostro es en exceso delgado [...] A su nariz le falta personalidad [...] Su dentadura es aceptable, dentro de su vulgaridad»). Los personajes de Jane Austen son meras auras o presencias; sus creaciones llenan un determinado espacio con un determinado estilo personal, y están conformadas por sus idiolectos. Del reverendo William Collins sólo se nos dice esto: «Era un hombre alto y corpulento de veinticinco años.» Pero ello no impide que quede bien claro lo inmensamente insípido que es desde un punto de vista físico. (En este caso no añoramos la

falta de la escena de sexo de veinte páginas. «Ruego su indulgencia, mi querida señora Collins, si en esta nuestra primera coyunda...»)

De modo que Carlotte se va a vivir con su marido a la que éste denomina su humilde rectoría. Lo cual representa, de hecho, el final de su vida. Jane Austen considera esta unión con una especie de mundano salvajismo: Charlotte acepta a Collins «a causa del puro y desinteresado deseo de "colocarse"»; el matrimonio «es la única solución honorable para las mujeres de su condición», y debe ser «su más amable seguro contra las necesidades». Elizabeth no es tan acomodaticia, y su «asombro» ante la facilidad con la que ha dado el sí su mejor amiga pronto se convierte en la serena convicción «de que entre ellas ya no podrá volver a haber verdadera confianza». Y para cuando va a visitar por primera vez a los recién casados ya ha decidido «que la alegre intimidad que las unía se acabó». Así pues, el aislamiento es parte del precio que Charlotte sabía que tenía que pagar, y paga sin rechistar. Elizabeth considera que puede discutir la situación de su mejor amiga con el señor Darcy, por más que por aquel entonces siente profunda animadversión hacia él («Sus amigos [del señor Collins] deben regocijarse por el hecho de que haya encontrado a una de las poquísimas jóvenes lo bastante sensatas para aceptarlo como esposo», le dice, irónica); pero no considera que pueda discutirla con la propia Charlotte. ¿Por qué? Pues porque en aquella época la gente no discutía esas cosas. No hay razón para que a Elizabeth se le ocurra cuestionar ese deplorable silencio. Pero tal vez debiera habérsele ocurrido a Jane Austen. Elizabeth no tarda en ver lo que tiene de cómica esa situación, no sin cierta tristeza, pero Jane Austen ve aún más rápidamente sus posibilidades cómicas, y sin la más mínima tristeza (oímos a la madre de Charlotte interesarse «por el estado de salud y las gallinas de su hija mayor»). El matrimonio de Charlotte con el señor Collins es humillante y digno de compasión; pero no más humillante y digno de compasión que muchos otros. Es completamente normal.

La otra escapatoria del eje amor-dinero, pasión-prudencia es la que elige Lydia, la hermana menor de Elizabeth: sólo amor, o, por lo menos, sólo pasión, o, en todo caso, nada de prudencia (y, ciertamente, nada de dinero). La pequeña Lydia se fuga con el irresponsable teniente Wickham. Ahora bien, en el universo de Jane Austen la fuga de una pareja de enamorados es un delito fácilmente perdonable siempre que los culpables se casen pronto, a ser posible, antes de que anochezca. Pero si la fuga tarda en acabar en la vicaría, la mujer se enfrentará a un aislamiento mucho más completo que el de Charlotte: habrá cometido una «irremediable infamia», se verá condenada al ostracismo y será considerada, prácticamente, una mujer de mala vida. Lydia languidece durante dos semanas enteras en

compañía de Wickham antes de que su aventura acabe de acuerdo con las convenciones (por mediación del señor Darcy, según trasciende); pero la virtud de Lydia queda a salvo, aunque sea de un modo precario y, por así decirlo, retroactivo. Wickham consiente en hacer de ella una mujer honesta a cambio de una generosa suma de dinero.

Así pues, ¿qué debemos sentir por Lydia? El repugnantemente obsequioso señor Collins le escribe al señor Bennet, cuando el escándalo está todavía en sus inicios: «La muerte de su hija habría sido una bendición comparada con esto.» En una carta posterior, tras «congratularse» de que «haya terminado felizmente tan triste asunto», el señor Collins añade:

> No puedo [...] evitar manifestarle mi sorpresa al enterarme de que recibió a la joven pareja en su casa inmediatamente después que se celebró la boda. ¡Eso fue darle alas al vicio! [...] Ciertamente, debía haberlos perdonado, como buen cristiano, pero nunca volver a verlos o permitir que su nombre se pronunciara en su presencia,

«¡Ésta es su idea del perdón cristiano!», exclama el señor Bennet. Pero ¿cuál es la de Jane Austen? Podemos estar seguros de que, como buena cristiana, perdona a Lydia. Pero nos gustaría saber si también la perdona como *artista*.

Instalada ya «en medio de las comodidades y la elegancia de Pemberley», Elizabeth envía a los Wickham las pequeñas sumas que ahorra de su asignación para gastos, y, «de vez en cuando», recibe allí a su hermana. Lydia, por así decirlo, es dejada de lado, pues ha perdido el derecho a ser tratada con consideración y. prácticamente, también a su hermana. Y ello a pesar de las siguientes circunstancias atenuantes (que la galantería, así como la conciencia, obligan a mencionar): la caída de Lydia fue predicha, con todos los pelos y señales, por la propia Elizabeth; la culpa de lo ocurrido se atribuye a la laxitud de su familia, en general, y de sus padres, en particular; hubo una época en que la propia Elizabeth estaba completamente seducida por el encanto y las mentiras de Wickham, y, en el curso de la novela, Lydia cumple dieciséis años. Aprovechando su privilegio de omnisciente local, Jane Austen entierra el matrimonio de Lydia en la fosa común («El amor que [Wickham] le tenía pronto se trocó en indiferencia; el que ella le profesaba duró un poco más»), lo que hace hincapié en su exclusión del generalizado final feliz. Lydia, tan bellamente evocada (fuerte, egoísta, torpona, sin doblez: tras el baile en Netherfield, «incluso Lydia estaba demasiado fatigada para hacer otra cosa que exclamar, de vez en cuando, “¡Qué cansada estoy, Dios mío!”, y soltar un violento bostezo»), ahora es despedida sin contemplaciones. Creo que, al llegar aquí, el lector piensa que los artistas de be rían ir más allá; todos pensamos que los artistas deberían

ir más allá. Esperamos de los artistas que no sólo critiquen el ambiente particular que los rodeaba, sino también la sociedad y la época en las que les tocó vivir. No deberían dejar de lado a sus creaciones en el mismo instante en el que lo hace la «respetabilidad» –o la respuesta gregaria.

No obstante sus leves incongruencias y cierta presunción, y que a veces huele un poco a moho y es estrecha de miras, *Orgullo y prejuicio* es la novela más sociable de Jane Austen, y, por extraño que parezca, la que muestra un mayor idealismo social. De hecho, este influjo es muy fuerte en toda ella. Y, como se trata de una comedia romántica, dicho influjo se expresa a través del personaje de Fitzwillam Darcy, aunque parezca el menos indicado para ello. Darcy no es responsable del humor y el encanto imperecederos de la novela, pero sí de su reiterada y arrolladora capacidad para conmover. Elizabeth desecha sus prejuicios sin dificultad: todo lo que necesita es que le expongan claramente los hechos. En cambio, que Darcy pierda su orgullo exige un cambio radical, la diferencia entre su primera declaración amorosa («En vano he luchado») y la segunda («Eres demasiado generosa para jugar conmigo»). Arreglar el asunto de Lydia, además de costarle algún dinero, ha obligado a Darcy a bajar de su pedestal y verse envuelto en el caos que forman los miedos y los deseos desenfrenados, una zona en la que Jane Austen tiene miedo de perderse, aunque sólo sea con la imaginación. El capítulo final nos muestra el extraordinario espectáculo de ver que Darcy ofrece su mansión, y sus brazos abiertos, a los tíos de Elizabeth, que son *comerciantes.* Darcy, escribe Jane Austen, «llegó a cogerles verdadero afecto». Ésta es la mayor y más romántica extravagancia en toda la obra de la escritora: que un hombre como el señor Darcy pierda su orgullo, adquiera una nueva profundidad espiritual y se democratice gracias al amor.

Atlantic Monthly,
febrero de 1990

LA GUERRA CONTRA EL CLICHÉ

Ulises, de James Joyce

La nueva edición de *Ulises* publicada este año incorpora unas cinco mil enmiendas, «nada importantes», en su mayoría: deslices y omisiones, erratas señaladas en las galeradas, pero no corregidas por una razón u otra, errores tipográficos o atribuibles a la vista y la memoria cada vez más deterioradas de su autor. En suma, la obra de los clásicos «duendes de imprenta». Algunas correcciones tienen su importancia, ciertamente: el perentorio telegrama que recibe Stephen en París, MADRE MURIÉNDOSE VEN CASA PADRE se ha convertido en NADIE MURIÉNDOSE VEN CASA PADRE; «jadea bajo buena señorita jóvenes ojos Mulvey rollizo amigos míos camioneta del panadero Winkle zapatillas rojas ella oxidado sueño errantes años de ensueños vuelven» es una evidente mejora, supongo, respecto de «jadea bajo buena señorita jóvenes ojos Mulvey rollizo años de ensueño vuelven», y «Nopi. Sipi» representa, sin duda, un cambio comparado con «Sí. No». Pero el resplandor de la nueva edición no durará mucho. Frustrará alguna tesis doctoral a punto de acabarse, avergonzará a los autores de ciertas notas a pie de página y provocará un par o tres de artículos eruditos; eso será todo. Si ustedes, como yo, han intentado ya leer *Ulises* y no han podido pasar de la mitad (es su destino común en manos del común de los lectores), el texto renovado, simplemente, les dará una excusa para intentarlo de nuevo. Pero créanme si les digo que no notarán la diferencia.

¿Cuál es el público de *Ulises* en la actualidad? ¿Quién lo lee? ¿Quién se lo lleva consigo *al irse a la cama?* Es estudiado a fondo, es desnudado y descosido exhaustivamente, es muy deconstruido. Pero ¿quién lee *Ulises* por puro placer? Conozco a un poeta que lo lleva adonde va en su bandolera. Conozco a un novelista que lo consulta brevemente cada noche antes de retirarse. Conozco a un ensayista que tuvo la humorada de ponerlo entre los libros que tiene en un estante en su cuarto de baño. Todos lo leen, pero ¿hay alguien que lo haya leído como es debido, es decir, de cabo a rabo? Lo cierto es que *Ulises* no es un libro amistoso con sus lectores. Es famosa la afirmación de que James Joyce «es un escritor de escritores». Pero quizás podría irse un poco más allá y decir que «es un escritor de escritor». Es amistoso

consigo; es amistoso con James Joyce.

Pero también es un genio. Lo que voy a decir ahora es bastante confidencial: hace que Beckett parezca pedestre, Lawrence, lacónico, y Nabokov, inocentón. A lo largo de toda su *œuvre* contemplamos cómo Joyce se desentiende cada vez más del mero talento, lo deja de lado de manera progresiva: de los relatos completamente accesibles de *Dublineses* pasa al más o menos comprensible *Retrato del artista adolescente* y luego a *Ulises*, para a continuación fajarse a fin de llevar a cabo esa definitiva inmolación que es *Finnegans Wake*, una obra que, más que no ser amistosa con el lector, le es francamente hostil, hasta el punto de intentar destruirlo, y en la que cada vocablo es un juego de palabras multilingüe. Genio ejemplar, es también un ejemplar de modernidad, fanáticamente prolijo, innovador y recóndito, y libre de cualquier obligación de complacer a un público lector (en vez de becas oficiales o universidades protectoras, Joyce tenía mecenas). Sin riendas, desbocado, se alzó más y más hasta cumplir el destino de su genio; o, si lo prefieren, escribió para complacerse a sí mismo. Todos los escritores lo hacen, o quisieran hacerlo, o lo harían si se atrevieran. Pero sólo Joyce lo hizo con tanta soberbia llena de exagerado entusiasmo.

Es tan divertido como apropiado que *Ulises* empezara siendo un relato breve que debía formar parte de *Dublineses*. Y, en cierto sentido, es lo que sigue siendo: un relato breve de más de trescientas mil palabras, un relato breve en el que Joyce puso todo lo que sabía. La desmesurada pretensión de omnisciencia de la novela es ofrecida como un irónico sacramento, como una versión humana del conocimiento divino: Joyce es, realmente, el Narrador Omnisciente. Con todo, es posible imaginarse cómo hubiera podido ser el relato original de haber sido narrado con los decorosos circunloquios de sus obras anteriores. Un amable y educado judío cuarentón pasea por las calles de Dublín atormentado por la perspectiva de que lo devoren los celos mientras su esposa se prepara para una nueva infidelidad; un inquieto e informal católico veinteañero sigue el mismo camino, pero lleno de remordimientos a causa de la muerte de su madre; se encuentran; hablan; se marchan cada uno por su lado. Fin de la historia. En la sencillez y la austeridad de este relato, en sus constreñimientos de tiempo y lugar, Joyce vio –o creó de modo consciente– el marco de una epopeya: de una epopeya degradada, de una epopeya moderna.

En *Ulises* hay un solo acontecimiento: el encuentro de Bloom y Stephen. (Son cien páginas de anticlímax, pero se trata de una antinovela.) El resto es «Vida, vida», según la frase de Bloom. «Cada vida son muchos días, uno detrás de otro», dice Stephen. «Caminamos a través de nosotros mismos y nos encontramos con ladrones, fantasmas, gigantes, ancianos, jóvenes, esposas, viudas, hermanos en

el amor; pero siempre nos encontramos con nosotros mismos.» Se ha considerado, tradicionalmente, que la fuerza vital que encauza el libro es Molly: la quejumbrosa, insatisfecha, resentida, retorcida e hipócrita Molly Bloom. Pero su verdadero superanimador es la prosa de Joyce, un instrumento increíble, que tiene tanto de varita mágica como de arma. De hecho, la prosa de la novela y su heroína tienen mucho en común: son igualmente volubles, testarudas y vanidosas. La vemos dispuesta para acudir a su cita, hecha un brazo de mar, feliz y contoneándose alegremente, rebosante de una sabiduría de alcoba que se muere de ganas de practicar, y, al instante siguiente, presa de un mal humor agrio e impenetrable. Sólo podemos estar seguros de una cosa, tratándose de ella: hará lo que le plazca.

Fijémonos ahora en esa prosa y en sus grados de intensidad. En primer lugar, en sus descripciones de diversos trabajadores. El jardinero: «con su delantal, con un rostro que parece una máscara de Matthew Arnold, empuja el cortacésped por el sombrío jardín y contempla fijamente los minúsculos fragmentos de hierba que bailotean en el aire». La camarera del bar: «De pronto liberó con un chasquido una arruga de la pernera de su faja elástica que dejaba una señal en la fácilmente señalable piel de su femenino muslo calentado por la media.» La lechera: «Inclinada hacia delante sobre su taburete junto a una paciente vaca al despuntar el día en el reluciente campo, parece una bruja sentada en un hongo mientras sus huesudos y retorcidos dedos oprimen rápidamente una y otra vez la ubre chorreante. Mugían a su alrededor, porque la conocían, vacas sedosas de rocío.»

Pasemos ahora al mundo animal. Un murciélago: «Semeja un hombrecillo de manos muy pequeñas vestido con un frac. Huesos diminutos. Casi puedes ver su brillo, de un blanco azulado.» Una rata: «Una rolliza rata gris corría por un lado de la cripta moviendo las piedrecillas. Es una vieja actriz; es tatarabuela; se las sabe todas. Aquella vivaracha cosa gris se ocultó bajo el zócalo, se escurrió por debajo del zócalo.» Una gata: «"¡Marramáu!", exclamó la gata audiblemente. Parpadeó mientras levantaba sus ojos ávidos, entrecerrados a causa de la vergüenza, y le mostró sus blancos dientes. Él contempló cómo aquellos párpados oscuros se iban achicando por la avidez hasta que sus ojos fueron dos verdes gemas.»

Y llegamos por fin a lo inanimado, lo carente de vida. El humo: «Por encima de las casas se elevaban dos penachos de humo, ondulantes, y con una leve agitación se dispersaban suavemente.» El polvo: «El polvo dormía sobre mates espirales de bronce y plata, losanges de cinabrio, sobre rubíes, gemas leprosas y del color del vino tinto.» El agua: «Blanco pecho del mar. Las tensiones encaballadas, de dos en dos. Una mano tañía las cuerdas del arpa y mezclaba sus acordes entrelazados.»

El espacio (y la frase más encantadora del libro): «El celeste árbol de estrellas del que colgaban húmedos frutos azules como la noche.»

La obra de Joyce levanta el mapa de un viaje al interior del lenguaje y que se aleja de la vida, una vida que nunca permanece estable ni tranquila por mucho tiempo. *Ulises* fue su consumación del mundo humano, un amoroso y lánguido adiós; nadie ha escrito con más embeleso que él acerca de los ritmos y las circunstancias de la vida diaria. Pero Joyce quería más: quería el mundo de los sueños, el mundo de palabras de *Finnegans Wake,* su propio Libro de los Muertos. Joyce cristaliza ante nuestros ojos.

Para él escribir una prosa bella era algo tan natural que, a menudo, se permitía caer en la aviesa tentación de hacer exactamente lo contrario: de escribir una prosa horrible, que rompía los espejos y paraba los relojes. *Ulises* lo parodia todo, desde el enciclopédico poema medieval *Cursor Mundi* hasta los titulares de la prensa sensacionalista. Y hay allí verdaderas joyas: *«Todo el dinero que le daba su marido se lo gastaba en las tiendas, en hermosos vestidos y la ropa interior más cara. ¡Para él! ¡Para Raoul!»* Pero la mayor parte de sus parodias parecen un intento consciente de agotar la paciencia del lector. ¡Qué divertido resulta –en teoría, al menos– ver que el exquisito estilista empieza a sonar como un secretario de los tribunales, o una guía telefónica, o un borracho, o un texto religioso! Se ha dicho que la escena en el cobertizo del cochero es una parodia del periodismo más deleznable, pero parece más bien una parodia del *arte de escribir,* una pesadilla de repeticiones, tautologías, solecismos, elegantes variaciones, evidentes equivocaciones, frases que se quedan colgando: «Sencillamente, se refocilaba con la *Misa* número doce de Mozart, con el *Gloria,* que, para él, era el colmo de la música de primera fetén, que, literalmente, le daba una paliza a toda la otra.» Y sigue y sigue: ese *tour de force* de lúgubre cliché es diez veces más largo que esta reseña. Da la sensación de que Joyce usaba la prosa inane y el tedio agotador –un aburrimiento épico, bíblico– como contrapesos de todo lo que está lleno de frescor y vida en otros lugares de su obra. Cliché estructural, aburrimiento estructural: Joyce es un maestro muy severo.

Se nos ocurre que *Ulises* trata *acerca del cliché.* Trata acerca de las frases hechas, los comodines y las muletillas, así como acerca de las metáforas fosilizadas, y, en especial, de las del catolicismo irlandés y el antisemitismo. Después de todo, los prejuicios son clichés, son odios de segunda mano. ¡De qué modo tan efectivo combina sus temas Joyce cuando, en el capítulo de los ciudadanos, el cobrador de deudas sale tambaleándose del bar para ir al servicio, convencido de que Bloom ha conseguido un pleno en las apuestas hípicas de aquel día! Es una muestra de su modernidad que siga a sus creaciones tanto al dormitorio como al baño:

> [...] me dije que el tío estaba sobre ascuas, ¡joder! [...] sabía que se moría por decirme algo (cien chelines son veinte libras) y cuando estábamos en el meadero (del Caballo Negro) Burke propuso una partida de cartas y me insinuó que su chaval estaba enfermo [...] un plan para esfumarse con la pasta si ganaba (¡qué ganas de mear tenía, joder!) o si perdía traficar sin licencia (¡uf!) Irlanda mi patria dice que él (¡uf!, ¡jobar!) nunca será como esos jodidos (¡la última gota, por fin!) cuervos cornudos de Jerusalén.

«¡Así son los judíos!», reflexiona más tarde. «Lo quieren todo. Astutos como ratas de cloaca.» Pero ya hemos visto a la rata de cloaca decir «¡Uf!« y «¡Jobar!» mientras descargaba su amargura y su mediocridad en el pútrido urinario. En el capítulo siguiente (una de los textos más grandes de la literatura universal) vemos a la nieta del ciudadano, Gerty MacDowell, desintegrarse bajo las reacciones estereotipadas que ha recibido como herencia: de hecho, todo en ella son clichés. Joyce nunca usa un cliché inocentemente. Cuando dice, de un edificio de aspecto lúgubre, «Esta casa se fue al infierno», recordamos que allí vivió un asesino.

Si no se hace nada más, se tarda una semana, más o menos, en leer *Ulises.* Hay en ella muchas cosas que nos hacen reír; hay en ella extensos fragmentos que ponen en nuestros labios una permanente sonrisa de envidiosa admiración; hay en ella cosas auténticamente escalofriantes; hay en ella momentos en que tenemos la sensación de que se ha apoderado de nosotros. Hay en ella muchas palabrotas, muchos gritos y muchos temblores convulsivos. El libro tiene dos presencias principales, Stephen y Bloom. Al igual que su creador, Stephen es un virtuoso del hablar sin decir nada, un brillantísimo pedante:

> Es susceptible de nodos o modos tan alejados como el hiperfrigio o el mixolidio, y de textos tan divergentes como los de los sacerdotes salmodiando alrededor del altar de David, no, es el de Circe; pero, qué me digo, es el altar de Ceres y David, que está en el establo, le explica a su bajonista principal que es justo que sea omnipotente.

¡Basta! Aunque supiera cuándo debe pararse, Stephen seguiría perorando. Aún no habría acabado. Añoramos constantemente a Bloom, añoramos constantemente la lógica y lírica música de Joyce. Como escritor tiene la capacidad de llevarnos adonde quiera (no hay límite que no pueda rebasar), pero se empeña en llevarnos adonde no queremos ir.

Los estudiosos nos aseguran que *Ulises,* al igual que *Finnegans Wake,* «funciona». Bueno es saberlo. Nos gustan los libros difíciles, dijo Lionel Trilling, y esta afirmación se convirtió en uno de los eslóganes del vanguardismo. Pero ¿a quién se refería, exactamente, con ese *nos?* A los miembros del estamento intelectual, en general, les gustan los

libros difíciles, y Joyce contribuyó a crear la industria de la que se benefician; cuando se trata de genios modernos, necesitamos intermediarios. Pero me permito recordar humildemente que, al lector, no se le ha consultado nunca acerca de ese tema. Cuenta un sueño, y perderás un lector, dijo Henry James. Joyce contó un sueño, *Finnegans Wake,* y lo hizo mediante *juegos de palabras,* considerados tradicionalmente, aunque no sin razón, la forma más baja del ingenio. Con ello demostró tener un valor fantástico, y una introversión no menos fantástica. La verdad es que Joyce no amaba a los lectores, cosa que a éstos les es muy necesaria. Bueno, nos dio *Ulises,* sin duda, la obra maestra fundamental del vanguardismo. Es imposible concebir que pueda escribirse en el futuro otra novela capaz de volver tan violentamente del revés esta forma literaria. Con todo, no podemos evitar preguntárnoslo. Joyce habría podido ser el niño más popular de su clase, el más alegre, el más inteligente, el más bueno. Pero acabó consiguiendo una distinción mucho más ambigua: se convirtió en la niñita de los ojos del maestro.

Atlantic Monthly,
septiembre de 1986

EL ÁGUILA ESTADOUNIDENSE

Las aventuras de Augie March, de Saul Bellow

Las aventuras de Augie March es la Gran Novela Estadounidense. No sigamos buscando. Las demás pistas se perdieron hace cuarenta y dos años. Esta búsqueda consiguió lo que rara vez suelen lograr esa clase de indagaciones: terminó con éxito.

Pero ¿en qué consistía, en realidad, esa búsqueda tan esencialmente estadounidense? La Constitución de los Estados Unidos no menciona que ninguna obra maestra literaria o epopeya federal forme parte de los privilegios y los goces que garantiza a su población, junto con cosas tales como la libertad, la vida y el derecho a llevar metralletas accionadas por ordenador. Con todo, es fácil imaginarse cómo se desarrolló semejante aspiración. A medida que crecía su cultura e iban empezando a tomar conciencia de su identidad en ese terreno, los Estados Unidos se dieron cuenta de que constituían un país vasto, joven y variopinto, poblado por gentes que no eran estadounidenses. ¿Y qué clase de país era ése? ¿Se trataba de un mero campamento de ámbito continental lleno de griegos, judíos, británicos, italianos, escandinavos y lituanos, junto con los restos de los amerindios que llegaron allí desde la glacial Mongolia? ¿O era una nación, con identidad, con alma? ¿Quién podía empezar a dar las respuestas? Entre tanta diversidad, ¿quién era capaz de cristalizar la experiencia estadounidense?

Al igual que muchas otras búsquedas, la de la Gran Novela Estadounidense parecía destinada a no terminar nunca. Te será imposible encontrar la bestia mítica, el Santo Grial, el edén en la Tierra, pero, no obstante, tendrás que intentarlo. Tal como ocurre con la búsqueda de la felicidad, es buscarla lo que importa, pues nunca conseguirás hallarla. Era muy propio de los Estados Unidos *insistir* en tener una Gran Novela Estadounidense, con lo que culminarían los demás beneficios de los que gozan sus ciudadanos. Nadie se ha preocupado nunca acerca de la Gran Novela Francesa o la Gran Novela Rusa (pero es absolutamente comprensible que se hable, aunque con cautela, de la Gran Novela Australiana). La búsqueda de la Gran Novela Estadounidense significaba arremangarte la camisa e *intentar* escribirla: esto era lo *estadounidense*. Y siempre lo sería, pues la

literatura nunca progresa ni mejora, sino que evoluciona, simplemente, y proporciona el modelo. La Gran Novela Estadounidense era una quimera; esa mítica bestia era un cerdo con alas. Sin embargo, milagrosamente, y contraviniendo todas las convenciones, Saul Bellow capturó al escurridizo animal. Le dedicó el libro a su padre, lo publicó en 1953 y se puso a escribir *Carpe diem*.

La crítica literaria, tal como se practica habitualmente, por fuerza tiene que meterse con una novela como *Las aventuras de Augie March*. Configurado (de modo más bien vago) como una odisea, y bien provisto de (nada sistemática) erudición –así como de invocaciones y conjuros–, el libro se convierte fácilmente en el vulnerable blanco de esos comentaristas que son amigos de resolver rompecabezas y necesitan encontrar la *forma:* el patrón, el decorado, las capas de material superpuestas, el esquema de colores. Pero no es así como actúan las novelas sobre sus lectores. Hay libros que tratan en parte de la vida y en parte de otros libros. Algunos libros tratan ampliamente de la vida y, además, engendran otros libros. *Las aventuras de Augie March* sólo trata de la vida: te coloca frente al callejón sin salida que es la vida. La tercera novela de Bellow, que sigue a las un tanto forzadas *Hombre en suspenso* y *La víctima,* es, sobre todo, *libre:* carece de inhibiciones. Es una epopeya acerca de lo que se suele considerar normal y corriente, y constituye una maravillosa muestra de rotunda espontaneidad. Como crítico, por consiguiente, no me siento tentado a meterme con ella. Mi tarea es ir anotando los fragmentos que considero conveniente citar. Soy un guía en una galería de arte llena de carteles que dicen SILENCIO, POR FAVOR. Y conduzco a mi grupo de espectáculo en espectáculo, sobrecogido, lleno de humildad y tratando, en la medida de lo posible, de mantener la boca cerrada.

Primero, un breve resumen. *Las aventuras de Augie March* trata de la formación de la personalidad, del alma, de un niño pobre y sin padre que se cría en el Chicago de la Gran Depresión y los años anteriores y posteriores a ella. La madre de Augie es «retrasada», al igual que su hermano George, «idiota de nacimiento». Sólo puede contar con Simon, su hermano mayor, un muchacho testarudo y realista. Su situación doméstica se nos explica muy pronto, de un modo patético y sincero:

> Nunca, excepto en momentos como aquél, y por pura necesidad, se mencionaba a mi padre. Yo aseguraba recordarlo; Simon lo negaba, y tenía razón. Me gustaba imaginarme que lo recordaba.
>
> «Llevaba uniforme», dije. «Lo recuerdo muy bien, Era soldado.»
>
> «¡Y un huevo! No sabes nada de nada.»
>
> «Marinero, tal vez.»
>
> «¡Y un huevo! Conducía una camioneta de reparto de la lavandería de los

hermanos Hall, en Marshfield. Eso es lo que hacía. *Yo* te dije que llevaba uniforme. Eres un mono de imitación: haces lo que ves hacer y dices lo que oyes decir.»

Su madre era ojalera en un taller de confección situado en un piso de un edificio industrial de la calle Wells, y su padre conducía una camioneta de reparto de una lavandería. Augie no es más que «el hijo natural de un hombre que nunca se quedaba mucho tiempo en ninguna parte».

Lo que encontramos en las páginas iniciales de la novela – en su primer acto, por así decirlo– es la profundidad del abismo que separa, en los humanos, la dureza de la ternura. El hogar, con su círculo cerrado, intenta ser tierno. El mundo exterior es todo dureza, ¿verdad? (Desde luego, *parece* duro.) Georgie es tierno. Proyecta «hacia fuera su labio inferior» en muda petición de un beso, «casto, atontolinado, siempre dispuesto a hacer una caricia y a recibirla, amable y diligente». Cuando le sirven una molleja de pollo en la comida, «sopla hacia aquella masa estriada, más para acariciarla que para enfriarla». Después permanece sentado a la mesa, con un pie encima del otro, mientras se planea su triste futuro. Esto conduce a la conocida, y angustiosa, escena en la que Augie acompaña a su hermano a la institución:

> Tardamos cerca de una hora en llegar al asilo: ventanas enrejadas, verja de gruesos y puntiagudos barrotes, gran patio asfaltado, infinita tristeza [...] Nos permitieron acompañarlo al dormitorio, donde unos niños que estaban de pie debajo de un radiador, colgado muy alto en la pared, se nos quedaron mirando. Mamá le quitó a Georgie la chaqueta y aquel sombrero que le daba un aspecto varonil. Mi hermano, en mangas de camisa, la que tenía los botones grandes, permaneció junto a mí, con su pálida cabeza y sus dedos largos, blancos, helados –eran casi tan grandes como los de un hombre, lo cual me conmovía profundamente–, mientras le mostraba una vez más cómo funcionaba el pequeño candado del morral. Pero no pude disipar el terror que le inspiraban aquel lugar y la presencia de otros chavales como él a su alrededor; hasta entonces no había tenido que enfrentarse a semejantes experiencias. Y, además, como empezaba a intuir que íbamos a dejarlo allí, se puso a quejarse a su manera, es decir, emitiendo aquel gemido tan suyo que para nosotros era peor que las lágrimas, por más que no fuera, ni mucho menos, tan estridente como los lloros. Entonces mamá se inclinó sobre él y se derrumbó. Cuando cogió entre sus manos la cabeza, tan especial, de mi hermano y acercó a su rostro aquellos pelos erizados y que parecían cerdas, se puso a llorar desconsoladamente. Al cabo de unos instantes, traté de alejarla de Georgie, pero él nos seguía. Me eché a llorar. Lo acompañé hasta la cama y le dije: «Siéntate.» Lo hizo, y se quedó allí, gimiendo. Fuimos a la parada del tranvía y, de pie junto al negro poste, que parecía emitir un leve zumbido, esperamos a que el que teníamos que coger volviera de los límites de la ciudad.

También mamá, simplona, abandonada, tontamente enamoradiza, es

tierna. Al igual que le ocurre con Georgie, cuando Augie evoca a su madre, tiene para él toda la belleza y el misterio de los niños. Cada vez que un miembro de la familia se separa de ella, voluntariamente o no (cosa que ocurre a menudo en la novela), mamá se siente muy asustada: «estaba muy tiesa, como si viajara en el tranvía; daba la sensación de que esperaba que el cobrador, del mismo modo que anunciaba las paradas, anunciara el cese de su dolor». Pero este dolor es también el de una persona adulta, es decir, impresionante, insondable. Una vez tomada la decisión de internar a Georgie, mamá

> no armó ningún escándalo, ni se quejó; ni siquiera se la vio llorar. Pero a veces miraba fijamente más allá de la ventana de la cocina con lo que parecía una terrible intensidad, y, si te acercabas a ella, veías que el color verde de sus ojos y el rosado de sus mejillas se habían intensificado a causa de las lágrimas, y que una mueca de dolor desfiguraba su boca [...] se dejaba llevar por aquellas fuerzas superiores a ella sin que su mente opusiera ninguna resistencia [...]

En el mundo de la infancia de Augie, con sus dudas y sus sentimientos a flor de piel, parece que todo el mundo es demasiado delicado para que lo toquen. O peca de tierno, o peca de duro, como Simon. Su hermano mayor es el yo paralelo de Augie, porque siguió el camino que éste no tomó. A lo largo de la obra Simon se impone la tarea de convertirse en un bárbaro estadounidense con todas las de la ley, y en sus páginas se convierte en una figura sólida como las de Shakespeare y pintada con la fuerza de las de Dickens. Y esa extremosidad no carece de lógica. El hermano mayor lo representa todo para el menor, y por eso asume esas dimensiones tan descomunales. Simon está presente, sudoroso y malhumorado, a lo largo de toda la novela. Incluso cuando no se habla de él se advierte su presencia.

Pobre y sin padre: el material humano básico. Al ser pobre, Augie necesita trabajar. Así como las novelas de otro gran escritor de Chicago, Theodore Dreiser, a veces dan la sensación de ser una sucesión de entrevistas en busca de empleo, *Las aventuras de Augie March* parece un catálogo surrealista de los más variados aprendizajes laborales. En el curso de la novela Augie es (por este orden) repartidor de octavillas de propaganda callejera, repartidor de periódicos, empaquetador en una tienda de todo a cien, dependiente de un quiosco, extra navideño en el departamento de juguetes de unos grandes almacenes, repartidor de flores, dependiente de una tienda de licores, viajante de zapatos, ayudante de herrador en un picadero, vendedor puerta a puerta de pintura contra la humedad, peluquero canino, ayudante en una oficina de apuestas clandestina, peón en una carbonería, agrimensor, dirigente sindical, adiestrador de animales, jugador profesional, investigador literario, viajante de máquinas de

oficina, marinero e intermediario de un acaparador durante la Segunda Guerra Mundial. En la página 218 Augie aún sigue leyendo los anuncios de la prensa en busca de «posibles oportunidades profesionales».

«Todas las influencias me esperaban. Nací, y allí estaban, para conformarme [...]» Maleable y proteico, «fácilmente atraído por todo», siempre ocupado «probando algo», Augie es un *protégé* nato, predispuesto para ser víctima del «maestro de las realidades de la vida» más cercano: «personalidades fuera de lo común, forjadores de destinos y grandes sabios en potencia, malvados geniales y maquiavélicos, toda clase de déspotas, tiranos y dominadores». La primera es la abuela Lausch (que no es pariente suya), una anciana viuda que mangonea a la familia March con el desasimiento enloquecido de poder de una experta en eugenesia. La abuela Lausch, que «levantaba los ojos al cielo hasta que se veían blancos de desprecio mientras un terrible bostezo abría sus pequeñas encías y sus mejillas se hundían en un mudo comentario», está, decididamente, del lado de la *dureza.* Pero pertenece al Viejo Mundo. Es de Odesa. Es *oriental.* Y los siguientes mentores de Augie son encarnaciones de estrategias y puntos de vista específicamente estadounidenses, como sugieren sus nombres y apellidos: el señor Einhorn, Dingbat, la señora Renling, Joe Gorman, Manny Padilla, Clem Tambow, Kayo Obermark, Robey, Mintouchian, Baste - shaw (y Simon, siempre Simon). Augie viaja un trecho con cada uno de esos vividores de poca monta –que creen que allí donde pisan «dictan las leyes»–, hasta que se encuentra en la «zona final» de su adaptabilidad. Y entonces echa a volar por sí mismo.

¿Cuál es el sentido, pues, de todos esos papeles que interpreta y esos modelos que imita, de todas esas vestimentas y uniformes que se pone, de todas esas representaciones que realiza? Augie está de viaje, pero no va a ninguna parte. Si tiene algún destino, se trata, simplemente, de un lugar llamado Plena Conciencia de Sí Mismo. En cierto sentido, se dirige al punto en el que se convertirá en el autor de su propia historia. No tiene que ser necesariamente capaz de escribirla. Pero podrá pensarla. Esto es lo que significa la convención de la primera persona. El narrador expresa sus pensamientos, y el novelista los pone por escrito. Al igual que todos los narradores, Augie es un artista (adolescente). Y es Bellow quien hace su retrato.

El artista, quizás de un modo único y definitorio, pasa por la vida sin ataduras: no pertenece a ninguna organización, a ningún conglomerado humano. Con el tiempo, todos los miembros del entorno familiar de Augie acaban confinados en una institución u otra; incluso Simon, que se dedica a asociarse con todo el dinero estadounidense que puede. Augie, igual que una hoja que revolotea al azar impulsada

por el viento de múltiples influencias, flota por diversos establecimientos y grandes corporaciones, ligas, camarillas y sindicatos. Y, mientras lo hace, queda cada vez más claro que, sea lo que sea la identidad, sea lo que sea el alma, la institución es su contrario y su enemigo. La mirada de Augie nos hace ver que esa afirmación no es un mero cliché. Mezclarse con la masa humana ataca sus órganos sensoriales, le inspira una confusión animal y una rabia visionaria. Las instituciones de Dickens son excéntricas, pero las de Bellow son psicopáticas. Lo pequeño no es siempre bello, pero lo grande vibra con el poder de la *meshuggah*.16

He aquí el dispensario:

> semejaba un sueño en el que apareciera una inmensa cantidad de sillones de dentista, cientos de ellos, en un espacio inmenso como un hangar, y cuencos de cristal verde similares a racimos de uvas, tornos levantados en zigzag, iguales que patas de insectos, y llamas de gas que bailoteaban en las bandejas giratorias de porcelana. Una semioscuridad premonitoria de tormentas llegaba de la calle Harrison, donde las casas eran de piedra caliza, viviendas baratas construidas por el condado, y por la cual circulaban pesados tranvías rojos con telas metálicas en las ventanillas y quitapiedras de hierro que parecían monárquicos bigotes en los extremos anterior y posterior. Avanzaban pesadamente, chirriantes, y el jadeo de sus frenos resonaba en la calle, entre las paredes de las casas, de un pardo húmedo y difuso en las tardes de invierno y que mostraban su piedra desnuda en las de verano, unas paredes siempre sazonadas con ceniza, humo y polvo procedente de las Grandes Praderas. Hacían largas paradas ante las clínicas para que bajaran tranquilamente cojos, tullidos, jorobados, personas que llevaban aparatos ortopédicos o muletas, o a las que les dolían los dientes o los ojos, así como el resto del pasaje.

He aquí la tienda de todo a cien:

> aquel bazar de pacotilla, lleno de ruido y de colores abigarrados, donde se amontonaban los artículos de mercería y de ferretería, las cristalerías, el chocolate, la comida para animales, la bisutería, los hules [...] e incluso ser el Atlas de aquel lugar, estar bajo su suelo, que crujía con los pasos de los cientos de personas que deambulaban por él, y oír el ruido de los abaniqueos y las respiraciones que emitía el cine de al lado, igual que si fuera un organismo vivo, y el traqueteo de los tranvías que bajaban por la avenida de Chicago en medio del brillo sanguinolento, provocado por las partículas de ceniza en suspensión en el aire, de aquella tarde de sábado y de las formas, más oscuras cuanto más altas, de los edificios de cinco plantas que se alzaban por encima del resplandor navideño de las tiendas para difuminarse contra la vacía inmensidad que se extendía hacia el norte.

Y éste es el asilo de ancianos al que llevan a la abuela:

> Subimos por el paseo entre viejas cabezas, perezosas, absortas en sus pensamientos, derrotadas, llenas de manchas parduscas, con las venas atascadas por los restos de los medicamentos para favorecer la circulación y otros

> desperdicios, unas semejantes a lisas cúpulas de duro hueso y otras llenas de protuberancias; gruesos tendones sobresalían de aquellos delgados cuellos que habían recibido los enloquecidos asaltos de los calores de Kansas y los fríos de Wyoming [...] cabellos blancos y manos de venas prominentes que sostenían bastones, abanicos, periódicos en todas las lenguas y alfabetos, rostros perdidos contemplando lo que había detrás de su piel o lo que se extendía ante sus ojos; así eran las personas sentadas al sol y consumiéndose lentamente en el exterior o que se habían quedado en el interior del edificio, que olía a comida rancia y salsa agria.

Semejante manera de escribir, por descontado, es fruto del amor, así como de la lástima y la protesta. Y hay ciertas instituciones y establecimientos por los que Augie se siente insidiosamente atraído. Los salones de billar, por ejemplo, y esa antiinstitución que es el mundo de la delincuencia. Aquí lo tenemos con un nuevo uniforme:

> La abuela Lausch habría pensado que, por muy mal que hubiera hablado nunca de mí, se había quedado corta, de haberme visto en aquel asiento, semejante al de un limpiabotas, que dominaba las mesas forradas de verde, llevando un sombrero con orificios romboidales y lleno de chapas de latón, unas que decían BÉSAME y otras de propaganda de Al Smith, zapatillas deportivas y una sudadera Mohawk, en medio de aquella agotadora animación formada por el murmullo de fondo de las retransmisiones del béisbol, el clic de los marcadores, el golpeteo de los tacos, el crujido de las pipas de girasol que escupía la gente y los trozos de tiza que tiraba al suelo al ser pisoteados, a lo que cabía añadir que en el aire flotaba permanentemente un polvillo blanco a causa del talco que se ponían los jugadores en las manos para evitar que les sudaran y así pudieran deslizarse con suavidad. Había allí vagabundos de aspecto patibulario, reclutadores de bandas organizadas, ladrones de coches, atracadores, boxeadores fracasados, matones que mantenían el orden en establecimientos de mala nota, [...] asesinos a sueldo con patillas que les llegaban hasta la mandíbula, ex presidiarios, jugadores profesionales de poca monta, chorizos y boxeadores que empezaban [...]

¡Aquella *agotadora* animación! Los delincuentes resultan atractivos porque sus energías, profundamente individualizadas, parecen funcionar fuera de las pautas establecidas. Augie es muy sincero, pero no demasiado *honesto*. Cuando lo invitan a robar en una casa, no da ninguna razón para decir que sí; simplemente, dice que se lo pensará.

«¿De veras eres ladrón?», le pregunta el señor Einhorn. «¿Tienes vocación?» En este momento el señor Einhorn, el ladrón de casas tullido («tenía cerebro y muchos recursos, y verdadero talento para dirigir»), es todavía el principal mentor de Augie. El señor Einhorn sabe cómo funciona el mundo; conoce bien a los criminales y a las instituciones, de la clase que sean. Y ahora, en uno de los discursos más memorables del libro, instruye convenientemente a Augie. Cabe recordar que Bellow tiene un oído exquisito para captar todos los registros, lo que hace encantado y con extraordinaria precisión: por

ejemplo, el de Guillaume, el adiestrador de perros que ha llegado a depender excesivamente de la jeringuilla («¡Este gilipollas seguro que lo consigue!»), o el de Happy Kellerman, el encargado de la carbonería, al que tanto insulta Simon («Nunca me preocuparon las cosas importantes»), o Anna Coblin, la prima de mamá («¡Augie, suena el teléfono! ¡Escucha!»). Bellow tiene una capacidad extraordinaria para hacer todo esto, y de modo completamente natural. Pero, de vez en cuando, también hace hablar a alguno de los personajes para sus propios fines, y si bien mantiene, en general, las modulaciones de su voz, logra que ésta se eleve jerárquicamente hacia lo que podríamos denominar el gran estilo. Los seguidores de su obra ya se han acostumbrado a aceptarlo como una convención más. Seguimos escuchando a Einhorn, pero se trata de un Einhorn impregnado de su creador:

> No seas capullo, Augie, no te dejes atrapar por la primera trampa que te tienda la vida. Los jovencitos que nacieron estrellados, como tú, son carne de presidio, y de reformatorio, y de todas esas instituciones. Por eso el Estado encarga con anticipación un buen cargamento de pan y judías. Porque sabe que hay muchos elementos que acabarán entre rejas con toda seguridad y se lo comerán. Y sabe cuántas piedras hay que desmenuzar a fin de conseguir el macadam necesario para sus carreteras, y con quién puede contar para desmenuzarlas [...] En la práctica, lo tiene todo determinado. Y si dejas que a ti también te determine, serás un gilipollas. Que es, precisamente, lo que se preveía. Esas cosas tan tristes y tan trágicas están al acecho para apoderarse de ti. Las cárceles, los hospitales y las colas para la sopa boba saben quiénes son los que nacieron para ser apaleados y aplastados, para envejecer antes de tiempo, para que les den por el saco, para que los tiren igual que uno se tira un pedo, para que los ninguneen. Si te pasara, ¿quién se sorprendería? Estás predestinado para que te pase todo eso.

Sin embargo, cuando la novela se acerca al final de lo que podría considerarse su segundo acto, Augie aún sigue sintiendo la necesidad de hundirse más y más, hasta tocar fondo. Pero, por lo menos, el fondo es sólido cuando ya no parece haber posibilidades de seguir cayendo, cosa que no ocurre en la vida de Augie, por lo que nada de lo que se relaciona con ella ofrece solidez. Poco después del discurso de Einhorn, Augie es lo bastante incauto para embarcarse en otro golpe (y en un coche robado) con el *mismo* delincuente (Joe Gorman, el ladrón de casas) al norte de la ciudad, camino de Toledo. Augie logra escapar de la policía estatal, pero es encarcelado, acusado de otro delito, en Detroit:

> «Encerradlos a todos.»
>
> Tuvimos que vaciarnos los bolsillos; ostensiblemente, buscaban navajas, encendedores y otros objetos con los que se pudiera causar algún daño. Pero, para mí, no era eso lo que pretendían, sino demostrarte que una existencia

> superior pasaba a encargarse de la tuya, tan despreciable que no le llegaba ni a la suela del zapato, y enseñarte que el castigo que te imponían manifestaba que ya no eras un hombre que podía ir por la calle con toda libertad y para quien el contenido de sus bolsillos era cosa exclusivamente suya: *ése* era el verdadero propósito de todo aquello. Así pues, entregamos nuestras pertenencias y nos hicieron bajar a los subterráneos y pasar ante celdas llenas de crujiente paja, igual que en un zoológico [...] Allí había siempre una luz intensa. Todo aquello tenía algo de ominoso, como esas piedras que hacían rodar para tapar las entradas de las tumbas.

Sin embargo, el encarcelamiento de Augie durante su periplo por el Medio Oeste, tras romper las amarras que lo ataban a Chicago, es más bien interno y espiritual. Allí ve por primera vez una miseria humana que contrasta con el paisaje natural: veteranos de guerra, desempleados y vagabundos a los que «odiaban a muerte» los empleados del ferrocarril vagaban por los alrededores de las vías («formaban una línea discontinua, igual que los miembros de una de esas cuadrillas que trabajan de noche en la reparación de una sección de la vía cuando se apartan de ésta al ver acercarse las luces de una locomotora, sólo que más numerosa»), y dormían amontonados en los vagones de mercancías vacíos:

> No se podía dormir, ni siquiera dormitar, a causa de los gemidos y las toses de los enfermos, los eructos y las ventosidades causados por la mala comida, los rumores de los papeles y la paja, que parecían suspiros o el aliento de la insatisfacción [...] Una mala noche: el tren traqueteaba intensamente e iba de un lado para otro, como alguien que clavara la tapa de una caja o construyera un gallinero o una jaula; mis sentimientos eran de fastidio, tristeza e incomodidad, los mismos que habría tenido cualquier animal capaz de pensar, y tenía la impresión de que el corazón se me había llenado de tantas cosas, que ya no me cabía en el pecho.

«[...] pero no era la repulsión lo que me incomodaba; puedo asegurar que nunca la sentí», añade Augie. Y lo creemos. De un modo pasivo, y vagando al azar, Augie visita las oscuras y bestiales regiones en las que habitan su madre y su hermano, ambos incapaces de realizar «tareas mentales». Unas páginas antes, tras sufrir una tremenda humillación, Augie dijo:

> Sentí que todo mi cuerpo había sido pisoteado por algo que estaba relacionado en cierto sentido, a causa de su peso, con mi madre y mi hermano George, quien quizás en aquel preciso instante estaba haciendo escobas, o acababa de abandonar esta tarea y se dirigía, tambaleándose, al comedor para cenar; o con la abuela Lausch, en el Asilo Nelson. Me sentí como si me hubiera pisoteado de arriba abajo la oscura bestia que los acompañaba sin separarse nunca de ellos, de la que creía estar a salvo gracias a la lejanía.

Y cuando Augie vuelve cojeando a Chicago se encuentra con que ya

no tiene familia. Simon ha decidido poner tierra por medio, tras cometer algún hecho indigno que no se nos acaba de explicar; mamá ha sido internada en un manicomio, y la abuela Lausch («Mis compuertas no resistieron más. Lloré con el brazo sobre los ojos») ha muerto. La infancia de Augie – el primer acto de su vida– terminó cuando su casa se volvió «oscura, pequeña; cosas antaño relucientes y veneradas perdieron su atractivo, su brillo y su importancia. Se veían las imperfecciones, las grietas, los puntos negros donde la porcelana se había desconchado, la vulgaridad, lo desgastado que estaba el motivo central de la alfombra. El encanto, el lustre, la grandeza, la lozanía, habían desaparecido por completo». El segundo acto –la juventud– termina cuando no hay un lugar adonde volver, porque el hogar ya no existe.

Georgie March, Augie, Simey, Winnie March, todos, todos, quieren a mamá.

Eso cantaba Georgie en la primera página de la novela. Pero no era del todo cierto. Winnie, la mascota de la abuela Lausch («un viejo perro, sobrealimentado y jadeante», «un perro loco y dormilón, que soltaba largos suspiros»), no quería a mamá; y sigue siendo dolorosamente cuestionable que Simon hubiera querido nunca a nadie. Georgie hubiera podido corregir su canción para que terminara así: «Augie quiere a todos, a todos.» Simon le dice a Augie, con todo el desprecio del que es capaz un nativo de Chicago: «No puedes contener todo el amor que sientes, ¿verdad?» Y es cierto. Augie, alto, moreno, vigoroso, «rubicundo», de «cabello reluciente», siempre «indeciso», pero siempre «testarudo», es enamoradizo, y no se avergüenza de ello. Cuando está de por medio el amor, Augie rechaza aceptar la realidad.

Esto lo distingue, y hace que en su ambiente sea considerado –algo a lo que también contribuye su innata bondad– un afeminado anacronismo. «No estás a la altura de los tiempos», le reprocha Manny Padilla. «Vas a contracorriente de la historia. Hoy día lo importante no es investigar la bondad que puede tener un tío, sino su *maldad.»* En literatura, generalmente, la bondad suele resultar perjudicial. Como dijo Montherlant, la felicidad –un valor positivo– «escribe en blanco». Sólo Tolstói, tal vez, ha hecho que la felicidad se columpie alegremente en sus páginas. Y la bondad escribe en púrpura. Nunca sabremos cómo habrían podido tratar la bondad moderna los novelistas rusos. En sus novelas rusas, al contrario que en las estadounidenses, los personajes bondadosos de Nabokov destilan un aristocrático triunfalismo (es el único defecto que se le puede achacar): se pasean dando grandes zancadas, pregonan a gritos su presencia, comen ruidosamente y con verdadero placer, se ríen a

carcajadas. Pero Bellow, además de estadounidense, también es ruso, y también hace que la felicidad se columpie alegremente en sus páginas. Aunque, por descontado, Augie *es* un anacronismo. No obstante tener una empatía fuera de lo común, nunca está alienado. Sus sufrimientos son más reactivos que existenciales. No es un descontento: si pudiera adquirir un poco de civilización, le sentaría estupendamente. Cree en el alma, y en la perfectibilidad humana. Para ser el héroe de una novela de mediados del siglo XX, Augie es anómalamente *allegro:* es atrevida y escandalosamente vivaz.

Con las mujeres muestra una susceptibilidad casi satírica. El primer amor, o el primer anhelo, lo afligen como a cualquier adolescente:

> Enfermé de amor, con todos los síntomas clásicos: pérdida del apetito, profundo ensimismamiento, anhelante ansiedad, gran cuidado de la apariencia personal [...] falsificando la realidad y mintiéndome a mí mismo que sólo pasaba por allí por casualidad, con el corazón lleno de secretos goces y punzantes dolores, me encaminaba con pasos vacilantes hacia [...] Era incapaz de evitar deambular tristemente, lleno de adoración, por los alrededores, o quedarme plantado, como un monigote de madera pintada, al otro lado de la calle, frente a la sastrería, mientras el crepúsculo lo teñía todo de azul. Su flaco padre hacía correr la aguja, inclinado, indiferente, sin duda, al hecho de que lo veía claramente a través del iluminado escaparate; su hermana pequeña, de piernas delgadas como patas de gallina, que llevaba unos pantalones de gimnasia negros, cortaba papel con las grandes tijeras.

Augie no llega a cruzar ni una sola palabra con Hilda Novinson, la hija del sastre. Pero va un poco más adelante con el siguiente objeto de su amor, Esther Fenchel. Por aquel entonces está bajo la tutela de la rica señora Renling, va vestido al estilo de los huéspedes de los ranchos para turistas y pasa unas vacaciones en un elegante hotel a orillas del lago Michigan. En el tiempo transcurrido entre esos dos amores ha sabido lo que es «la punzada sexual» (y pronto se dará cuenta, por ejemplo, de que la novia de Guillaume es «una obra de arte de la lujuria, de ondulante trasero y con un busto inmenso que parece de mozzarella»). Con todo, en esta ocasión Augie también ama a Esther de lejos y con un estilo de lo más elevado: «el mundo no había tenido nunca tan bellos colores, por decir las cosas exactamente como las sentía, ni me había parecido nunca un lugar tan bueno y tan armónico. Y no me había sentido nunca mejor. Tenía la seguridad de haber encontrado el auténtico, el verdadero [...]». Una noche Augie ve que Esther está sola en la sala de música; «azorado y vacilante», se le acerca y le dice:

> –Señorita Fenchel, me preguntaba si le gustaría acompañarme cualquier tarde a la Casa de David. –Desconcertada, levantó la vista de la partitura–. Hay baile cada noche.
>
> Desde que pronuncié la primera palabra no vi más que fracaso, y me sentí

destrozado, como si me hubieran pegado una paliza.

–¿Con usted? ¡No! ¡Ni pensarlo!

Sentí que la sangre abandonaba mi cabeza, mi cuello, mis hombros, y caí al suelo, desmayado, como un saco de patatas.

Como siempre, Augie está rodeado de mentores que le proponen modelos y contramodelos que le muestran lo que debe hacer, o le conviene evitar, en lo que a las relaciones amorosas se refiere, en el Chicago de antes de la Segunda Guerra Mundial. En primer lugar está el camino convencional, brutalmente descrito por la señora Renling y seguido hasta el mínimo detalle por Jimmy Klein, viejo amigo de Augie, así como por decenas de millones de personas. Es una sucesión de acontecimientos consistente en pérdida de la virginidad, embarazo no deseado y matrimonio forzado: matrimonio como institución, y nada más. La alternativa es el camino bohemio (a grandes rasgos: aborto ilegal, fiebre puerperal, septicemia) seguido por Mimi Villars, compañera de pensión de Augie. «Las mujeres somos una m..., Augie», le advierte. «Una p... m...» (Esos puntos suspensivos fechan el libro de un modo mucho más evidente que las referencias a las actividades del patriota nicaragüense Augusto César Sandino o a los caballos de los picadores sin peto protector en las corridas de toros españolas. Por lo demás, nada en *Las aventuras de Augie March* está pasado de moda, y el libro parece tan actual como el próximo cambio de milenio.) «Queremos tener a un hombre en casa», se queja Mimi. «Sólo eso, tenerlo en casa. Sentado en su sillón.» Augie discute con ella, porque no acaba de estar de acuerdo con esas ideas, y luego hace estas hermosas reflexiones:

No sólo no encontraba demasiado mal aquellas actitudes, sino que las mujeres que malcriaban a sus maridos me hacían sonreír a causa de su ternura femenina. Era en exceso indulgente con ellas, y con las camas que primero perderían su atractivo y luego resultarían venenosas a causa de que los pensamientos de sus dueñas se concentrarían exclusivamente en el poder conquistador de la felpilla y el bombasí, así como en el tamizado de la luz mediante cortinas, y también con el aburguesamiento del varón aventurero recluido entre los muebles tapizados de la sala de estar. No encontraba que esas cosas fueran tan amenazadoras, realmente, por lo que era [...] un tontaina [según Mimi], otro panoli al que se podía enredar, que se dejaría atrapar por completo en la secreción de aquellas arañas blancas y quedaría paralizado en las estructuras que construían las mujeres para su seguridad.

Pero aún queda un camino: el que toma Simon. «Soy estadounidense», afirma Augie al principio del libro. Pero no lo es tanto como Simon: «Quiero hacerme rico, y lo digo *en serio*. Y sé cómo conseguirlo. Ésas son mis bazas.» Más tarde, el señor Einhorn, cuando alecciona a Augie acerca de los sindicatos, le asegura, lleno de cinismo: «No son más que una de tantas grandes organizaciones. Y una

gran organización hace dinero o no dura mucho. Y si hace dinero, es que *le gusta* el dinero.» Lo cual quiere decir que está a favor del dinero. Simón está a favor del dinero hasta el tuétano. Y esto le permite mantener la mente libre de cualquier distracción.

Simon acepta contraer matrimonio, un matrimonio concertado, con una muchacha a la que no ha visto nunca, Charlotte Magnus, miembro de una riquísima, extensa y muy unida familia de comerciantes de Chicago de origen holandés, una verdadera institución, muy conocida en los medios económicos y políticos, y que ha tomado a Simon bajo su protección. El mundo de la familia Magnus nos es descrito en términos de muebles y tejidos, la «quietud enmoquetada y el cremoso terciopelo» de las vastas habitaciones, la «heráldica móvil» de sus coches, que corren raudos, sobre suaves neumáticos, «camino de los alegres bailes y diversiones» que ofrecen los grandes hoteles, y la «pesadez jupiterina [de sus miembros], siempre inquietos buscando nuevas piezas de mármol, tratando de acumularlas sin descanso, colocando un nuevo jarrón para flores excesivamente grande, una nueva escultura de hierro pintado de blanco». Una noche, en la mansión de los Magnus, Augie realiza «un inventario parcial» de las «riquezas acumuladas en el vestíbulo» a la luz de la luna. Al observar los preparativos de Charlotte para su boda, Augie comenta:

> Ni los vestidos de sus damas de honor y las chucherías con las que los adornarían, ni los detalles de su propia indumentaria, ni la decoración de su piso, cuando lo tuvieran [...] parecían tener importancia. Pero [Charlotte y Simon] discu - tían hasta el más mínimo detalle todo lo relacionado con los bancos, los valores, los impuestos, con las cabezas muy juntas, haciéndose confidencias y calculando con gran claridad y sentido crítico las bases reales de su riqueza, aquello en lo que se basaba verdaderamente el matrimonio.

El negocio –porque de un negocio se trata– resulta ser descaradamente fáustico. Aunque los Magnus están dispuestos a apoyarlo, Simon debe demostrar que posee de veras su tan cacareada capacidad para hacerse rico, que es digno de ingresar en la comunidad de los plutócratas estadounidenses.

> En primavera alquiló una carbonería, cuando la temporada del carbón ya estaba a punto de terminar. No tenía vías elevadas para la descarga, sólo un ramal de vía muerta bastante largo, y las primeras lluvias la convirtieron en un lodazal. [...] Me pasaba mucho tiempo en la oficina, porque cuando [Simon] me cogió la muñeca y me dijo, con una voz baja, ronca, rencorosa, que parecía de borracho, pues tenía esos labios resecos y agrietados que son consecuencia de hablar nerviosamente durante mucho rato: «¡Tiene que haber alguien en quien pueda confiar! ¡*Tiene que haberlo!*», no me pude negar.

En las brillantes –y cruciales– páginas que siguen la carbonería se convierte en la imagen de la vida de Simon y de su matrimonio:

> Más allá había un apartadero que conducía a un corral de ganado, y animales polvorientos mugían en los vagones que esperaban ser descargados y apretaban sus rojos hocicos contra las rejas; las llantas de los camiones parecían succionar el asfalto, ablandado por el calor del estío; el carbón, apilado en grandes montones, se cuarteaba hasta romperse y perdía su lustre; los cadillos se agostaban en sus tallos. Uno de los rincones del patio estaba lleno de ratas, que no sólo no echaban a correr, sino que ni siquiera se movían, cuando se les acercaba alguien; había familias enteras, que allí crecían, retozaban y se alimentaban.
>
> [...] el camión de un repartidor llamado Guzynski, que estaba borracho, se estrelló contra la báscula al derrapar a causa del barro que llenaba el patio, y allí se quedó, mientras una columna de vapor salía de su destrozado radiador. Le dije a un peón que ayudara al repartidor a sacar el vehículo de allí, pero Guzynski estaba de pie encima del carbón de la caja empuñando una pala, y lo golpeó con ella cuando se acercó. Happy Kellerman estaba llamando a la policía cuando llegó Simon [...] Simon logró cogerlo en el estrecho espacio que había entre la báscula y la pared de la oficina, lo agarró por el cuello y le golpeó la cara con la pistola de plano. Esto ocurrió exactamente debajo de Happy y de mí; estábamos de pie junto a la ventana que daba a la báscula, y vimos que Guzynski, acorralado, con los dientes apretados y una mirada de odio en los ojos, el rostro amoratado y los dedos agarrotados, no se atrevía a intentar arrebatarle a Simon la pistola, con la que había vuelto a golpearlo. Le hizo un buen corte en la mejilla. Se me encogió el corazón cuando lo vi, y lo único que se me ocurrió pensar fue: «¿Parará de atizarle si ve que el tío sangra?»
>
> La tristeza y la impotencia de su mirada, cuando contemplaba aquel mar de los Sargazos negro sumido en el bochorno y la inactividad estivales, a veces hacía que se me pusiera la carne de gallina a causa del horror [...] La paciencia de Simon, y el modo como tragaba quina, me afectaban más que sus exabruptos de rabia o sus accesos de vanidad: era una paciencia física, forzada, mezquina. Y también me afectaba mucho oírle hablar por teléfono con Charlotte; lo hacía en voz baja y como si ya no pudiera más, y respondía sumisamente a sus insistentes preguntas, igual que si estuviera a punto de rendirse.

Da la sensación de que todos los constreñimientos y las trabas institucionales, así como el peso de las grandes empresas y los grandes conglomerados, se han abatido sobre Simon; y Augie, cuya vida discurre por un camino paralelo al que sigue la de su hermano (incluso tiene a una adusta joven de la familia Magnus a la que cortejar), sufre esas mismas presiones de un modo subsidiario y fraternal, aunque no por ello deja de advertirlo con toda claridad.

En la primera página de la novela hay una frase muy famosa acerca de la represión: «Todo el mundo sabe que no hay exactitud ni precisión en las represiones: si reprimes una cosa, reprimes también la que está junto a ella.» Y ahora llegamos al lugar hacia el cual apuntaba esa frase. Mucho más tarde de los hechos que nos ocupan ahora, cuando Augie ya ha roto todos sus lazos con Chicago, vuelve a la ciudad, y, como se le ha caído la venda de los ojos, puede ver esa

represión, que recubre el paisaje urbano igual que una capa de pintura:

> Bien, allí estaba de nuevo, hacia el oeste de la ventana, la ciudad gris y enmarañada, con sus haces de duros raíles de hierro que parecían ceñirla como correas, su enorme actividad industrial en pleno funcionamiento y lanzando al aire nubes de tembloroso vapor, el ascenso y el descenso de sus estratos, semejantes a mesetas, en construcción o demolición; y, por encima de todo ello, los diferentes poderes y subpoderes vigilaban en cuclillas igual que esfinges. Lo cubría todo una terrible mudez, similar a la de un juicio que no encontrara las palabras con las que expresarse.

Pero ahora se aproxima el momento culminante del tercer acto. Augie tiene que escapar de esa intrincada maraña, de esa confluencia de caminos que no llevan a ningún lugar que sea bueno (Simon; su compromiso con la joven de la familia Magnus y el dinero de ésta; el amor y lo que hay que hacer respecto a él). Y lo hace del modo que ha escapado siempre: sin proponérselo. Se acerca la Nochevieja. Descuidando sus deberes festivos como miembro del séquito de los Magnus, Augie acompaña a Mimi Villars a que le practiquen un aborto clandestino. Esta inocente acción, fruto de la lealtad, es descubierta e interpretada torcidamente, lo cual significa el final de su proceso de aprendizaje a los pies del dinero estadounidense. Este momento es solemnizado por otro pasaje culminante de la prosa de Bellow, la escena que se desarrolla en el hospital (la penúltima institución) adonde Augie ha llevado a la doliente Mimi. Ahora podemos comprender todo aquello para lo que Augie no está preparado:

> Pasé a otro sector, donde estaba la sala de partos, formada por una serie de cabinas separadas, en cada una de las cuales vi a una mujer desfigurada por un vientre enorme que luchaba contra un bárbaro dolor; de las bocas de todas ellas, que se abrían como grietas entre las arrugas de sus rostros contraídos, salían voces fuertes y cantarinas que maldecían obscenamente a sus respectivos maridos [...] Entonces oí gritos, provenientes del cercano ascensor. Me detuve y esperé que llegara a mi altura la luz que veía subir lentamente a través de los cristales de la puerta. Se abrió ésta, y vi ante mí a una mujer sentada en una silla de ruedas que llevaba en el regazo, acabado de nacer en un taxi, o en un coche patrulla, o en el vestíbulo del hospital, cubierto de sangre y llorando tan desesperadamente que se marcaban los tendones del cuello, con los hombros y el pecho tensos a causa del esfuerzo, un niño, calvo y tan rojo, que parecía enrojecer a su madre con su reflejo. Ésta, por su parte, desmadejada, lloraba a su vez, no parecía saber qué hacer con las manos que sostenían al niño y tenía los ojos muy abiertos y llenos de salvaje terror; la madre y el niño daban la sensación de ser enemigos obligados a soportarse mutuamente [...]
>
> «¿Qué hace aquí?», me preguntó ásperamente la enfermera que los acompañaba al tiempo que me lanzaba una mirada iracunda. Desde luego, yo no hubiera debido estar allí.

Un soneto puede ser perfecto, un relato corto puede ser casi inmejorable, una novela breve puede ser prácticamente insuperable, una novela puede tener algunos fallos que la alejen un tanto del ideal platónico que aspiraba a alcanzar. Pero el arte de la novela larga es profundamente inexacto. Una novela larga, desde el momento de su concepción, les dice adiós a la exactitud y a otros constreñimientos. Por eso algo muy raro, realmente extraño, le ocurre a *Las aventuras de Augie March* al iniciarse su cuarto acto. En la página 358 Augie está donde cabría esperar encontrarlo: escondido en un cine de la calle Madison, de Chicago, tras una disputa sindical en la sala de lavandería del Hotel Northumberland. En la página 388 está en otro cine, éste en Nuevo Laredo, México, y con una *águila* adulta posada en un brazo. ¿Qué ha ocurrido en el ínterin? La respuesta es Thea Fenchel (la hermana mayor de Esther, a la que conocimos en el lujoso hotel a orillas del lago Michigan). Augie March, y *Las aventuras de Augie March,* se han enamorado locamente.

Thea es tanto amante como mentora, una combinación tal vez insostenible. A estas alturas Augie, al igual que el lector, ya se ha acostumbrado a toda clase de excentricidades; pero Thea, una mujer rica y decidida, es excéntrica, simplemente, porque *quiere*, no se ve forzada a ser extravagante por la herencia, ni por su personalidad, ni por unas circunstancias contra las cuales nada puede hacer. Bien, el caso es que, engatusado para ponerse un nuevo uniforme, Augie la acompaña rumbo al sur. Su plan es comprar una águila, a la que adiestrarán para cazar iguanas gigantes, «esos lagartos violentos y de gran tamaño, reliquias del mesozoico, que viven en las montañas al sur de Ciudad de México». Y los seguimos, tan impacientes como desconcertados, más allá del río Grande, a través de los olores y las formas y el aromático calor, y a través de las fluctuaciones de su vehemente, desequilibrada e intensamente vivida pasión. ¿Y el águila?

Antes de marcharse de Chicago, Augie visita el zoo, para hacerse una idea general:

> [El águila] estaba posada en un tronco de árbol dentro de una jaula cónica de unos doce metros de alto, parecida a esas que tiene la gente en sus salas de estar con un loro dentro, y podía ver sus colores, gris humo y amarillo, entreverados con un poco de verde, y sus dos patas, con una especie de pantalones bombachos, o de jenízaro, de plumas, y su cabeza inclinada, y uno de sus ojos, de mirada asesina, y la intensa vitalidad de su plumaje. ¡*Jo*!

Cuando tienen su propia águila (Calígula), y puede observarla de cerca, Augie descubre que «cuando se despliega en toda su fantástica envergadura, podría paralizarte el corazón por su fuerza y su olor, por el volcánico estallido de su plumaje y la amenaza que representaba su pico», que «sus alas se abren con un murmullo casi inaudible» y que

«sus alas, que se mueven igual que abanicos, se unen al cuerpo mediante unos sobacos, normalmente ocultos, de color rojo óxido y blanco».

> Era, con todo, un animal tremendamente bello, con aquella cabeza inclinada, aquellas plumas crema y blancas que se destacaban entre las otras, más oscuras, aquellos ojos que parecían amenazadoras joyas y en cuya mirada sólo había crueldad; y, por otra parte, si estaba allí, era para satisfacer sus necesidades [de Augie]; eso era incontrovertible [...] árboles, arbustos, piedras, todo se veía con el máximo de claridad que permitían aquella luz deslumbrante y aquel calor que picaba igual que las especias. El gigantesco pájaro, cuando Thea lo sacó al exterior, pareció fundirse con todo aquello en una explosión de sensualidad. Me sentía mareado, a causa de haber dormido tanto y del radiante calor, que se desenroscaba igual que finos alambres de las rocas y la carretera.

Calígula es uno de los animales más vívidamente pintados de toda la literatura (más, incluso, que el león de *Henderson, el rey de la lluvia)*. Pero ello no obsta para que compartamos el desconcierto de Augie, y nos digamos que parece leernos los pensamientos, cuando se pregunta: «¿Para qué diablos necesitamos un águila?» La causa de que al llegar aquí pensemos que la novela tropieza con dificultades, es que nos empeñamos en buscar refugio en –ni más ni menos– la crítica literaria. ¿Es el águila la imagen de Augie, o de lo que queda en él de su naturaleza animal? ¿Es la imagen del dinero, como el águila que figura en las monedas estadounidenses de veinticinco centavos? ¿Es el águila (estadounidense), simplemente, la imagen de los Estados Unidos? Pero *Las aventuras de Augie March* no es una novela que quiera transmitir un *mensaje*: es una novela *visceral*. No depende de las equivalencias, sino del libre fluir de la voz y los sentimientos.

Calígula nos ha transportado por los aires mágicamente; no nos damos cuenta, hasta que desaparece de sus páginas (al igual que Thea, tras el fracaso de su relación amorosa con Augie), de la violencia con la que ha dislocado las unidades dramáticas de la novela. Después de todo, no estaría bien que la Gran Novela Estadounidense no tuviera algún fallo. «No tienes nada de especial», le dice Thea a Augie cuando lo abandona. «Eres como todos.» Y el mapa que levanta ahora la novela es el del hundimiento de Augie en la vulgaridad. Tras la fiebre y el vudú de México vuelve al abrazo del sombrío Chicago, fracasado en el amor, con el final de la juventud cada vez más cercano y con sus ilusiones juveniles cada vez más ausentes de sus pensamientos. El pobre Augie explica con voz entrecortada sus sueños (sueños tristes, de desengaño y fealdad), y acaricia desesperanzadas visiones de reunión con mamá y Georgie, en una casita en el campo, rodeados de niños y animales. Esas vulgares tristezas son, tal vez, la herencia que le corresponde por derechos de nacimiento. Es posible que Augie intuyera algo inevitable cuando contempló el cielo camino del sur de

México:

> Me di cuenta de que, cada vez que contemplara el cielo, recordaría las abejas y las motas de polvo que bailoteaban en el calor pesadamente dividido de las calles llenas de los pilares que sostenían el tren elevado –como la calle Lake, donde había muchos almacenes de chatarra y de botellas usadas–, unas calles que semejaban iglesias construidas por locos, y su infinita sucesión de estaciones a las que acudían los fieles arrastrando su carga de huesos y harapos. A veces me sentía profundamente desgraciado al pensar que yo también era una creación de aquellos lugares. ¿Cómo es que los seres humanos se someten a los caprichos de la historia que los ha precedido, mientras que las meras criaturas lo contemplan todo con sus ojos originales?

La novela respira hondo y recupera todas sus fuerzas cuando se acerca el final. La última vez que lo vemos, Augie se ha establecido en la irrealidad exhausta, aburrida y llena de miserable cicatería de la Europa de la posguerra. Es estraperlista («tuve que untar a un florentino, tío de un pez gordo romano, una persona educadísima, con cinco veces más ganas de hacerse rico que yo»), y tiene una esposa, Stella, en la que sabe que no puede confiar (tal vez sea «como Crésida»,17 «una de esas que llevan una doble vida»). Puede declararse por fin libre de todas las influencias, de todos los Maquiavelos («Hice juramento de no volver a dejarme influir por nadie»), pero añade, con cómica precaución: «¡Ojo! ¡Nunca acabas por completo con nada, por muy convencido que estés!» Como no podía ser menos, Simon –atormentador, antimentor, muy amado, y también objeto de mucha lástima– está presente de modo fragmentario en esta conclusión gradual y reticente. Al final, nos dejan con imágenes de esfuerzo y soledad. Pero se trata de un esfuerzo y una soledad creativos. Augie ha adquirido el hábito de ir a un café cada tarde: «allí me senté a una mesa y expliqué que era estadounidense, natural de Chicago, y todos los acontecimientos e ideas que acabo de exponer». De este modo se dispone a escribir –o, tal vez, sólo imaginar– su historia:

> cada vez que ibas de un lado para otro convencido de que no hacías nada, en realidad, estabas trabajando, y duramente. Sí, trabajando duro de verdad, excavando y escarbando, horadando pozos y galerías de mina, arrastrándote por túneles como un ratón de campo, jadeando, apartando rocas, trabajando, trabajando, trabajando, trabajando, trabajando, respirando penosamente, transportando cargas, levantando pesos. Y ni el más mínimo fragmento de ese trabajo se ve desde el exterior. Es exclusivamente interno. Tienes que llevarlo a cabo porque estás indefenso y no puedes acudir a nadie a fin de que se te haga justicia o se te dé la libertad. Por eso tienes que trabajar, esforzarte y combatir, arreglar cuentas, recordar insultos, pelear a puñetazos, replicar, negar, hablar atropelladamente, denunciar, triunfar, ser más ingenioso que tu oponente, imponerte, vindicar, llorar, perseverar, absolver, morir y levantarte de nuevo. ¡Y tienes que hacerlo tú solo! ¿Y dónde están los demás? Dentro de tu pecho y de tu piel están todos los personajes de la función.

Espero que los lectores atentos ya se hayan dado cuenta de que la *escritura* de esta novela es algo fuera de lo común. Hay en ella amaneramientos y tics; por ejemplo, el uso reiterado de palabras que parecen sentirse violentas entre las que las acompañan. Las expresivas locuciones –«lacerado por la preocupación», «oculto como en una madriguera», «cubierto de una corteza de sangre», «insolencia de chuloputas», «inocencia de mascador de chicle»– se acumulan a veces, a causa del veloz ritmo sincopado de Bellow, de un modo que recuerda el amontonamiento de los vagones de un tren después de un choque frontal: el gimnasio de Trafton, con «su mareante olor a linimento, el rítmico golpeteo de la cuerda de saltar, los chasquidos metálicos de las puertas de las taquillas al cerrarse, sus salas en la penumbra llenas de la más selecta compañía». Hay acoplamientos de verbos: los tranvías «jadeaban y tocaban la campanilla», las bolas de billar «se besaban y rebotaban», el tráfico «corría y temblaba», los coches «roncaban y chirriaban» o «se deslizaban y brillaban trémulos». Es un estilo amigo del desaliño hasta el punto de que lo adopta abiertamente, que rechaza la elegancia como si fuera un espejismo, que deja que las palabras se coloquen en el orden que *ellas* escojan y suenen como *ellas* quieran: «con los dientes brillantes y hambriento», «prueba con qué humano puedes vivir, con qué clase», «el prolongado impulso procedente de lo más profundo del océano mece las naranjas putrefactas», «una anciana de pies planos, en zapatillas de gimnasia, con la nariz aplastada», «[él] lloraba porque lo frenaba, eso pensaba, la mayor soledad», «esperaba que apareciera, lo que fuera, en el horizonte», «no me siento yo si la persona a la que amo no tiene alguna peculiaridad», «hipocrítico», «honestísimo», «viejísimo», «su débil cuello rompería», «desesperado despertar», «música muy chillona». ¿Por qué la música de la tienda de todo a cien es «muy chillona», y no «chillona», a secas? Porque así se sugiere la idea de terquedad, vulgaridad y juventud, mientras que «chillona» no es más que eso, *chillona. Las aventuras de Augie March* no es una novela escrita exactamente en inglés; su propósito es hacernos sentir toda la belleza del inglés de los Estados Unidos, de sus vivaces verbos y sus certeras expresiones. Dejemos de lado las exigencias de la elegancia estilística. Lo que aquí importa es la efectividad.

El estilo, por descontado, no es algo que se aplica como una capa de pintura a cualquier clase de prosa; va de la mano con la percepción. Gustamos de separar estilo y contenido (para realizar nuestros análisis, por ejemplo), pero son inseparables: proceden del mismo lugar. Y el estilo es ético, es moral. El estilo juzga. Ningún otro autor, y ninguna otra novela, podrían hacernos sentir con más seguridad lo cierto de esta afirmación. Es como si Bellow se volviera a sí mismo del revés y permitiera que el mundo de los sentidos lo toqueteara y lo explorara

nervio a nervio. Las cosas no se describen, simplemente, sino que se registran, se miden y se evalúan según la impresión que se quiere que causen en nuestra alma.

El río:

> Al fin [Simon] me respondió secamente, con una gélida llamarada en los ojos, en medio de la invernal quietud que reinaba en la fría estructura de negro acero del puente, que se alzaba sobre la indescriptible masa de porquería arrastrada por el río que corría a nuestras espaldas.

El chulo barriobajero:

> Nunca era más honesto que cuando se trataba de cuestiones de lealtad u honor; apretaba sus huesudos puños, clavaba firmemente en el suelo los altos tacones de sus zapatos, inclinaba instintivamente su arrugada mejilla sobre el hombro de su camisa almidonada en posición de combate, y ya estaba listo para ponerse a dar patadas y pegar puñetazos.

Mimi Villars, al teléfono:

> «¡Nunca, en lo que te quede de vida, volverás a oírme pedirte nada!», fueron las últimas palabras que Mimi le dirigió a Frazer, y cuando colgó bruscamente el teléfono, llena de rabia, tuve la misma sensación que si un gran concertista acabara de cerrar el piano tras interpretar una dificilísima partitura sin cometer el más mínimo error.

La sala de recuperación:

> Había allí inválidos, cojos y personas que llevaban bragueros, caminaban con andadores, tenían la vista clavada en las paredes, como si las inspeccionaran, iban en silla de ruedas, con la cabeza vendada, o bailaban al compás de sus muletas, y todo estaba impregnado del olor de las heridas y los medicamentos que emanaba de las gasas, los fregaderos y aquella variopinta colección de horrores.

La comisaría de policía:

> A medida que pasaban aquellos cuerpos desgarbados, contrahechos, alicaídos, que arrastraban los pies o caminaban a grandes zancadas, y aquellos rostros ausentes, asustados, derrotados, indiferentes [...] recordabas que aquella gentuza había nacido de seres humanos y había sido conformada para ser humana [...] Y no había que olvidar la dureza, la insensibilidad y la crueldad de los que estaban del lado de la ley.

El perfil urbano de Chicago:

> Su monotonía dejaba exhausta la imaginación e impedía que se concentrara en los detalles y las unidades, unas unidades más numerosas que las células cerebrales o los ladrillos de la torre de Babel. La sartén de iniquidad de Ezequiel, alimentada con huesos. Llenaba el aire, sobre mi cabeza y aquella gran

institución, tan llena de gente, un misterioso temblor hecho de polvo, vapor y emanaciones de tremendos esfuerzos, el cual se extendía por encima de las clínicas, las cárceles, las fábricas, las pensiones de mala muerte, el depósito de cadáveres y los barrios bajos.

El mar:

Con colores brillantes o tristes, de acuerdo con tu estado de ánimo, el mar y el cielo recorrían sus ciclos diurnos y nocturnos; el agua relucía universalmente como miríadas de joyas, y la noche desplegaba el brillo furioso de las estrellas [...] Mientras tanto, la embarcación avanzaba entre cristalinos rayos de luz y se mecía al compás del oleaje.

Las aventuras de Augie March, por último, es la Gran Novela Estadounidense a causa de su fantástica capacidad para abarcarlo todo, de su pluralismo, de su desvergonzada promiscuidad. En esas páginas se mezclan y se codean lo más alto y lo más bajo en la vasta democracia de la prosa de Bellow. En ellas lo encontraremos todo, lo vil, lo excelso y todas las gradaciones intermedias, desde el pinche de cocina:

Tenía la piel de los antebrazos irritada de tanto fregar platos, y grandes dientes que le daban un aspecto caballuno, era cargado de hombros y sus ojos claros parecían desparramarse por la noche en el callejón, bajo el cielo tachonado de estrellas [...] Bajo el delgado caparazón de su cráneo su cerebro razonaba gota a gota.

hasta el águila estadounidense. Que una águila eche a volar «no es una sencilla cuestión mecánica, como ocurre con los pajarillos, que alzan el vuelo y se posan cuando les viene en gana, sino una compleja tarea que exige una gran organización». Eso es lo que hace Calígula, que alza el vuelo camino «de las más elevadas vibraciones del cielo azul». Y esto es lo que hace Saul Bellow, a los treinta y ocho años, el único que está por encima del águila: no actúa por voluntad propia, sino que es un mensajero:

De todos modos, era fantástico que pudiera subir tan alto y se quedara allí planeando, realmente por encima de los vapores de la atmósfera, y gobernando el mundo, por así decirlo. Por más que sus principales motivos para obrar como lo hacía fueran la rapacidad y todo lo relacionado con el acto de matar, también tenía una naturaleza capaz de comprender el triunfo que representaba elevarse hasta el punto más alto del cielo al que podían llegar la carne y la sangre. Y, además, lo hacía por su propia voluntad, no como otras formas de vida que encontraba en aquellas alturas, las esporas y las semillas provistas de paracaídas, que no estaban allí por voluntad propia, sino como mensajeras de sus respectivas especies.

Atlantic Monthly,

octubre de 1995

EL GRAN SLAM DE NABOKOV

Lolita, de Vladimir Nabokov

Al igual que la ansiedad causada por la lujuria y la culpa, la que provoca la premonición de la muerte impregna las páginas de *Lolita*. Me pregunto cuántos lectores terminan la novela sin haberse dado cuenta de que su heroína, por así decirlo, nació muerta, como su hija. Sus breves necrológicas se mencionan, más bien de pasada, en el prólogo del «editor», un texto sin pretensiones literarias, que parece más propio de un boletín escolar:

> «Mona Dahl» estudia en París. «Rita» se ha casado recientemente con el dueño de un hotel de Florida. La señora de «Richard F. Schiller» murió al dar a luz a una niña que nació muerta, en la Navidad de 1952, en Gray Star, una población del más remoto Noroeste. «Vivian Darkbloom» ha escrito una biografía, [...]

Luego, una vez que comienza el libro, Annabel, el amor de la infancia de Humbert, muere a los trece años (del tifus); mueren, asimismo, su primera esposa, Valeria (también de parto), y la segunda, Charlotte («un desgraciado accidente», aunque, por descontado, esta muerte es estructural), así como Jean Farlow, la amiga de Charlotte (de cáncer), Charlie Holmes, el joven seductor de Lolita (en Corea), y Quilty, su anciano seductor (asesinado: otra muerte estructural). Y entonces se muere Humbert (de trombosis coronaria). Y luego Lolita. Y también la hija de ésta. En cierto sentido, a *Lolita* la perjudica su propia grandeza. Se apodera del lector igual que si fuera una droga recreativa mucho más poderosa que cualquiera de las descubiertas o fabricadas hasta ahora. Tiene en común con su autor el ser irresistible e imperdonable. Y, no obstante, funciona estupendamente bien. Me propongo señalar el camino que, en mi opinión, conduce a su lívido y palpitante corazón, un corazón en estado de agitación pretrombósica a causa de tantos sobresaltos, ansiedades y emociones.

Sin imitar el estilo explicativo de las famosas conferencias de Nabokov (sin mostrar diagramas de los perfiles de las cadenas montañosas, ni mapas de carreteras, ni carteritas de cerillas de esas que dan en los hoteles, entre otras cosas), no estaría de más determinar qué ocurre realmente en *Lolita* desde un punto de vista

moral. ¿De veras es tan indecente, aunque sólo sea sobre el papel? Por más que se distancie, con su habitual altivez, del mundo «de las trampillas de las carboneras y los callejones sin salida», los maníacos jadeantes y los policías furiosos, Humbert Humbert es, sin la menor duda, un pervertido en el sentido más clásico: carece de escrúpulos, recurre a la astucia y a la superchería para lograr sus fines y (sobre todo) cuida mucho los detalles. Aparca su coche a las puertas de los colegios femeninos, por ejemplo, y hace que Lolita lo masturbe mientras contempla a las alumnas que van saliendo. Y, en cierta ocasión, Humbert le exige que lo haga, nada más y nada menos que en un aula de la escuela adonde va, a cambio de sesenta y cinco centavos, en tanto que admira el cabello de una de sus compañeras, rubio platino, sentada delante de ellos. El precio de las felaciones alcanzó un máximo de cuatro dólares por sesión antes de que Humbert lo redujera «drásticamente [...] porque explotaba su deseo de participar en las actividades teatrales de la escuela haciéndole conseguir mi permiso de la manera más dura y nauseabunda». Por otra parte, le hace el cunnilingus a su hijastra aunque ésta guarde cama a causa de la fiebre que le provoca un serio resfriado: «no pude resistir la tentación de disfrutar de los insospechados placeres que me deparaba el exquisito calorcillo de su piel –*Venus febriculosa*–, pero fue una Lolita muy lánguida la que gimió, tosió y tiritó en mis brazos».

El comportamiento de Humbert con su primera esposa, Valeria, era, evidentemente, el de una especie de sádico burgués. Acariciaba la idea de «golpear sus pechos desiguales» o de «ponerse las botas de montaña y pegarle una patada en el trasero», pero, a la hora de la verdad, se contenta con «retorcer la resentida muñeca de la gorda Valechka (la que se había roto al caer de una bicicleta)» y decirle: «Mira, gorda tonta, *c'est moi qui décide.*» Lo de la resentida muñeca es realmente bueno: los sádicos son especialistas en saber dónde se puede causar más dolor. Humbert sólo le pega a Lolita una vez («un tremendo revés»), durante un furioso ataque de celos; para que satisfaga sus deseos recurre a los sobornos y la intimidación, fundamentalmente, por medio de tres amenazas muy efectivas: irse a vivir a una remota granja, el orfanato y el reformatorio:

> En términos más claros: si nos pescan, serás analizada e institucionalizada, chiquilla mía. *C'est tout.* Vivirás, Lolita mía, vivirás [Acércate, morena flor mía] con otras treinta y nueve descarriadas en un sucio dormitorio [¡No, déjame hacer, por favor!] bajo la supervisión de matronas abominables. Ésta es la situación, ésta es la alternativa. ¿No crees que, dadas las circunstancias, Dolores Haze, harías mejor en no apartarte de tu viejo?

Es cierto que Humbert comete un asesinato: mata a su rival, Clare Quilty. Pero, a pesar de la enorme comicidad de este acto, y de la

insignificancia de Quilty como dramaturgo y como ciudadano, no se nos oculta que se trata de una manifestación de primitiva barbarie. Después de todo, Quilty y Humbert son tal para cual, ya que comparten los mismos secretos inconfesables. ¿Acaso no tienen los mismos gustos por lo que respecta a las mujeres y a los juegos de palabras? ¿Acaso no hablan de un modo similar? «[...] deje de exhibir esa pistola», le dice Quilty a Humbert. «Vamos, *soyons raisonnables*. Sólo conseguirá causarme unas horribles heridas, y después se pudrirá en la cárcel mientras yo me recobraré en un ambiente tropical.» Creo que la mayoría de los lectores estarán de acuerdo en lo justo del veredicto de Humbert, hacia el final del libro: «Por motivos que quizás parezcan más evidentes de lo que son en rea lidad, me opongo a la pena capital, [...] De haber comparecido ante mí, de ser yo quien me juzgara, habría condenado a Humbert a treinta y cinco años por violación, y habría desechado el resto de las acusaciones.» La muerte de Quilty no es trágica. Ni el destino de Humbert. Ni *Lolita*. Pero la corta vida de Lolita lo es. Si la tragedia explora las energías malgastadas y las posibilidades frustradas, Lolita es trágica, rotundamente trágica. Y el misterio sigue sin resolverse. ¿Cómo se las arregló Nabokov para adaptar la historia de Lolita hasta hacer de ella un libro de casi cuatrocientas páginas de fluida prosa y, además, tan desconcertantemente divertido, tan rebosante de inspiración, tan increíblemente lleno de picardía?

La literatura, como ya se ha dicho, no es la vida; y, sobre todo, no es la vida pública; no hay, pues, un «problema de identificación del autor con su personaje». Tal vez sea un reconfortante alivio saber que Nabokov era una buena persona. Al menos, eso dice la parafernalia biográfica. Por otra parte, todo lo que escribió confirma esa opinión. Y *Lolita* la corrobora. Pero el problema no es tan sencillo. *Lolita* es un libro cruel acerca de la crueldad. Sólo es bondadoso en el sentido de que el enemigo de tu enemigo es tu amigo, por muy desagradable que pueda ser su aspecto. Como crítico, Nabokov era más sensible a la crueldad literaria que la mayoría de sus colegas. Creo que quienes hemos hecho el duro esfuerzo de leer el *Quijote*, tras el sobresalto inicial, nos habituamos entre risas ahogadas a las «infinitas palizas» que recibe el alto y delgado hidalgo y que aguanta resignado. Sin embargo, en su *Curso sobre el «Quijote»*, Nabokov tiene que hacer un esfuerzo para considerar las barbaridades de «sala de tortura» de este «viejo libro, cruel y tosco», las cuales se repiten de un modo que parece automático:

> El autor parece planear así su obra: venid conmigo, lectores despiadados, los que gozáis viendo que un perro vivo es inflado y luego llevado de un lado para otro dándole patadas igual que si fuera un balón de fútbol; venid conmigo, lectores que disfrutáis los domingos por la mañana, camino de la iglesia o al

> volver de ella, golpeando con vuestro bastón al desgraciado que está en el cepo o escupiéndole en la cara; venid conmigo [...] Espero que os divertirá lo que tengo que ofre - ceros.

Y, no obstante, Nabokov es el rey de la crueldad. Ésta apenas se encuentra, por comparación, en las obras de los demás escritores; los Lovelace y los Osmond resultan ser cuando se los examina, y no hace falta que sea muy de cerca, meros gamberros o tiranos comparados con Humbert Humbert, con Hermann Hermann (su significativo precursor) en *Desesperación*, con Rex y Margot en *Risa en la oscuridad*, con Martha en *Rey, Dama, Valet.* Nabokov comprendía la crueldad, era consciente de su existencia y conocía sus especiales entonaciones, como lo demuestra esta experta cadencia de *Risa en la oscuridad,* donde la frase, después de encontrar un elegante punto de equilibrio en «con todo cuidado», cae en picado en la crueldad cotidiana:

> «Puedes besarme, pero no de esa manera, por favor», le dijo ella entre sollozos. El joven se encogió de hombros [...] [Ella] volvió a casa a pie. Otto [su hermano mayor], que la había visto marcharse, dejó caer su puño sobre su nuca y luego, con todo cuidado, le pegó una patada que la derribó e hizo que se lastimara al chocar con la máquina de coser.

Humbert es, sin duda, muy cruel con Lolita, y no sólo por el despiadado *sine qua non* con el que la sojuzga, ni por su intención, manifestada entre profundos suspiros, de librarse de ella «de algún modo» cuando el breve período en el que está en el apogeo de su belleza como nínfula se haya terminado, y ni siquiera por sus despectivas observaciones acerca de los estragos que empieza a causar la edad en su «frígida y envejecida» amante. Humbert es cruel con Lolita, de un modo imposible de superar, porque la utiliza para el juego de su ingenio y de su prosa, esa prosa que a veces recuerda las «prendas empapadas en sudor» que «un bruto de cuarenta años» puede quitarse (en ambos hemisferios, como subraya escandalizado Humbert) antes de que «se la meta hasta la raíz a su joven esposa». Moralmente, la novela está llena de choques emocionales. Por muy cruel que sea Humbert con Lolita, Nabokov lo es más con él, delicadísimamente más cruel. Todos compartimos la aviesa sonrisa del narrador cuando empieza el capítulo de los sobornos sexuales con esta frase: «Me enfrento ahora a la desagradable tarea de registrar la definitiva caída moral de Lolita.» Pero cuando la sonrisa se congela nos quedamos mirando el montón de harapos moral en el que se ha convertido Humbert por debajo de su ceja arqueada. Es irresistible e imperdonable. Es complicado y desconcertante. Pero, aun así, la cosa funciona de ese modo.

Por lo que respecta a Lolita, a estas alturas se ha convertido en una

figura antológica, por lo que incluso quienes no hayan leído la novela pueden cerrar los ojos y verla en la pista de tenis, o en la piscina, o acurrucada en el asiento del coche o en una de las camas gemelas de un motel con sus «ridículas» revistas de historietas. Tendemos a olvidar que esta deslumbrante creación sigue siendo, simplemente, eso: una creación, y una creación de Humbert Humbert. Sólo sabemos de ella lo que éste nos dice. Y aunque tal vez sería difícil ponerse de acuerdo acerca de qué constituye la rareza de Humbert, incluso su prematuramente muerta madre –la mató «un rayo durante un picnic»–, no podría menos que reconocer que no está del todo en sus cabales, o, como se dice en inglés, «no juega con una baraja completa». (De hecho, es posible que su baraja personal tenga las cincuenta y dos cartas, pero está llena de comodines, cartas que tienen el valor que él les quiera asignar, doses en blanco y reinas con tres ojos.) En sentido estricto, Humbert es de fiar como narrador, pero no debemos confiar en él en ningún otro aspecto; y no olvidemos que Nabokov era capaz de escribir novelas enteras –como *Desesperación, El ojo* o *Pálido fuego*– cuyos narradores *no tenían la menor idea* de lo que ocurría en ellas. Creo que *Lolita,* hasta cierto punto, ha sido aislada y distorsionada por su celebridad. «La mejor novela de amor de la ficción moderna», afirma la cubierta anterior de su primera edición en Penguin, que también nos informa, en la cubierta posterior, de que Humbert es inglés.

¿No habremos sido condicionados para creer que *Lolita* es una obra *sui generis*, una oveja negra, una muestra de erotismo de buen gusto, e incluso «hermoso», y que Nabokov, en esta novela en particular, «se dejó arrebatar por sus emociones»? Pero los grandes escritores nunca se dejan arrebatar por sus emociones. Ni siquiera las medianías lo hacen. Son quienes escriben una novela y luego vuelven al periodismo o la contabilidad («¡Más alto, puta!») los que se dejaron arrebatar por sus emociones. *Lolita* es más austera que arrebatada, al igual que toda la literatura, en general; y cada vez la considero más, con creciente pasmo, exactamente la clase de novela hacia la cual apuntan sus predecesoras. Construye una mente tal como habría podido hacerlo un Browning que hubiera escrito en prosa, mediante un riguroso monólogo dramático. Por otra parte, es posible que la propia Lolita sea un ser más triste, convencional y ordinario de lo que Humbert Humbert es capaz de reconocer o está dispuesto a aceptar (que se parezca a la «niña decididamente casera» que ve su escarnecida madre). Es posible que Lolita, tan identificada con «la geografía de los Estados Unidos» que su historia «pone en movimiento» sea, hasta cierto punto, el delirante invento de un exiliado. Lolita es más que una ficción (es más que la Dulcinea de Don Quijote), pero también es la exteriorización de la brillante sutileza de Humbert.

Éste es un narcisista. No tenemos demasiadas ganas de investigar las conexiones psicológicas, si es que las hay, entre el narcisismo y la pedofilia clásica (y sospechamos que *algo* de bueno debía de tener Freud, pues, de lo contrario, no se habría ganado la tremenda ojeriza que le tenía el gran Nabokov), pero, con todo, ambos estados patológicos son claramente regresivos o anoréxicos, pues evidencian la resistencia a renunciar a la perfección atribuida sentimentalmente a la juventud. «Comba, rayuela [...] ¡Ah, dejadme solo en mi parque pubescente, en mi jardín musgoso! ¡Que jueguen en torno a mí para siempre! ¡Y que nunca crezcan!» En un momento anterior de la novela, al recordar a Annabel, el amor de su infancia, Humbert describe una fotografía del grupo del que formaban parte: Annabel «no salió bien» (estaba inclinada sobre su *chocolat glacé)*. «Pero yo», explica Humbert lleno de entusiasmo,

> sentado a cierta distancia del resto, salí con una especie de dramático realce: un jovencito triste, ceñudo, con un polo oscuro y pantalones cortos de excelente hechura, las piernas cruzadas, el rostro de perfil, la mirada perdida.

Apuesto, triste, bien vestido, con la mirada perdida: ¿cabría encontrar algo más romántico? El camino del amor por uno mismo siempre está lleno de espinas. Pero el amor que se tienen mutuamente Humbert y Humbert, no obstante sus altibajos, es sin duda, sincero.

Creo que no hay ningún otro narrador, en la historia de la literatura, satisfecho de su apostura personal de un modo tan apasionado y cómico como el de *Lolita*. El joven Humbert, durante su etapa parisiense, sabe muy bien que su «atractivo natural, un atractivo un tanto animal, sin duda», le permitiría conseguir, con sólo chasquear los dedos, «a cualquier mujer adulta que se me antojara», a cualquiera de «las muchas bellezas enloquecidas que asediaban el sombrío castillo roquero que era yo»:

> Permítaseme repetirlo con serena firmeza: era, y aún soy, a pesar de *mes malheurs,* un varón excepcionalmente apuesto; de movimientos lentos, alto, con suave pelo negro y aire melancólico, pero no por ello menos seductor. La virilidad excepcional [...] [Etcétera, etcétera.]

Cuando conoce a Lolita, Humbert pasa junto a ella vestido con su «disfraz de adulto –un buen pedazo, alto y atractivo, de cinematográfica masculinidad–». «Tengo todas las características», afirma más adelante,

> que, según los estudiosos del comportamiento sexual infantil, suscitan el interés de una niña: mandíbula firme, mano musculosa, voz profunda y sonora, hombros anchos. Además, se me encuentra parecido a cierto cantante o actor por el cual está chiflada Lo.

Tras unas cuantas páginas más se pregunta si podría recurrir a la influencia del cine para besarla.: «Una niña moderna, una ávida lectora de revistas cinematográficas, una experta en primeros planos soñadores, no encontrará muy raro –me dijeque un amigo mayor, apuesto, de intensa virilidad... Demasiado tarde.» Humbert no tarda en probarse un nuevo traje de baño delante del espejo, y adquiere (para entonces ya se ha casado con la madre de Lolita) «un encantador bronceado» en el lago del Reloj de Arena.

Cuando hemos leído, más o menos, el primer tercio del libro, y somos plenamente conscientes de lo apuesto que es Humbert, Nabokov hace que muestre esta presuntuosa preocupación:

> No sé si en estas trágicas notas he resaltado suficientemente la peculiar atracción que la apostura del autor –pseudocéltico, atractivamente simiesco, juvenilmente varonilejercía en mujeres de toda edad y condición. Desde luego, tales declaraciones, hechas en primera persona, pueden parecer ridículas. Pero de cuando en cuando debo recordar al lector mi aspecto, del mismo modo que un novelista profesional que atribuye a uno de sus personajes ciertas características o la posesión de un perro, debe referirse a esas características o a ese perro cada vez que el personaje aparece en el curso de la obra. Pero en el caso actual es aún más importante. La pubescente Lo sucumbía al encanto de Humbert como al de la música sincopada; [...]

La referencia a la «música sincopada» es muy adecuada para traernos a la memoria a aquellos cantantes de la época que parecían tragarse las amígdalas, aquellos artistas «del pálpito y el sollozo» que conformaban el panteón de los «hombres de los sueños» de una adolescente, al que, como le recuerda Humbert a Lolita más tarde, hubo un tiempo en el que se le concedió el privilegio de pertenecer. En el que podría considerarse epílogo del libro, cuando Nabokov habla de lo estimulante que es la «vulgaridad filistea», no se refiere exclusivamente a Lolita, los moteles o los Estados Unidos. «[...] no hay diferencia entre las maneras paleárticas y las neárticas [es decir, entre el Viejo Mundo y el Nuevo]. Cualquier proletario de Chicago puede ser tan burgués (en el sentido flaubertiano) como un duque.» Humbert, que tiene «unas cejas negras y elegantemente arqueadas, como las de los artistas publicitarios», ha encontrado a la víctima ideal, porque «Lo era el destinatario de todos los anuncios: el consumidor ideal, sujeto y objeto de cada engañoso cartel». De ahí el que adorna el cuarto de Lolita: «Sobre la cama, [...] vi pegado en la pared un anuncio a toda página [...] Representaba a un joven recién casado, moreno [...] Lolita había señalado con una flecha la cara cansada del marido y había escrito con letras mayúsculas: H. H.» El parecido, reconoce Humbert, era «sorprendente». «Es la primera vez que veo a un hombre con esmoquin, señor...», le dice a Humbert una compañera de escuela de Lolita, «que le miraba extrañada», «excepto en las películas, claro.» No

cabe duda de que la historia de Lo y Hum funcionaría estupendamente en Hollywood, en la tierra de los sueños o en el país de los anuncios. Pero estamos en los Estados Unidos, los Estados Unidos de las cajas de herramientas para coches y los aspersores para el césped, y Hum es el padrastro de Lo, y le triplica la edad, y durante dos años la fuerza dos veces al día, por lo menos.

De hecho, la situación de Humbert es extrema y está distorsionada hasta un punto realmente fantástico. Es el milagro central de la novela que el pequeño maníaco en su pequeña celda se convierta artísticamente, por medio de una serie de cambios radicales en el contexto, en señor de los espacios infinitos. *Lolita* es una historia de abusos sexuales crónicos; lo cual no constituye el más liberador de los esquemas narrativos. Comprendemos que algunos editores pretendieran que Nabokov reescribiera la novela y la situara en un ambiente, que creían más apropiado, de tristeza, miseria y desarraigo. Como dice el autor en el epílogo:

> [...] Un consejero de una de las editoriales sugirió que su empresa podía considerar la publicación si convertía a Lolita en un chiquillo de doce años al que seducía Humbert, un granjero, en un pajar, en un ambiente agreste y árido, todo ello expuesto con frases breves, fuertes, «realistas». («Se comporta como un loco. Todos nos comportamos como locos, supongo. Dios se comporta como un loco, supongo», etcétera.)

Pero resulta que Nabokov encuentra una insospechada libertad en los desagradables constreñimientos que abruman a Humbert, y escribe con la frescura del descubrimiento acerca de lo que son la paternidad, el matrimonio, los celos, los Estados Unidos, el arte y el amor. El ángulo de visión obliga a bizquear de un modo que resulta una tortura, pero los paisajes que se contemplan son ilimitados.

Los padres de las niñas de doce años, y todos aquellos que tengan a su cargo a una jovencita de esa edad, habrán advertido, seguramente, que tienen tendencia a mostrarse difíciles. Pueden creer a Humbert cuando les da su palabra de honor de que las cosas son aún más difíciles –de hecho, llegan a parecer imposibles– cuando tu hija de doce años es también tu amante. La próxima vez que vayan con su hija a alguna parte, traten de imaginarse que *salen* con ella. Sabemos que también hay «reglas y límites» en lo que atañe a las caricias paternales, y que «los juegos de las jovencitas son muy variables, o, por lo menos, demasiado infantilmente variables para que los entienda una persona mayor si juega con ellas»; quien quiera abusar en serio de una menor que tenga a su cargo debe obrar disimuladamente y con rapidez, pues, de lo contrario, «podría rechazarlo presa del asco y el terror». Todo el mundo, excepto quienes no tengan hijos, asentirá con silenciosa simpatía cuando Humbert habla de los «accesos de aburrimiento [de

Lolita], que tanto tiempo nos hacían perder, sus achuchones impulsivos y apasionados, sus actitudes de abandono (piernas abiertas, aire ausente, ojos apagados), sus bravuconadas (una especie de difusas payasadas que consideraba muy "duras", según los cánones de un muchachote pendenciero)». ¿Y qué me dicen de esto? (¿Qué malos son los niños, verdad?):

> Hubo un día en que, después de faltar a la funcional promesa hecha a Lo la víspera (no recuerdo en qué había puesto ella su cómico corazoncito, si era una visita a una pista de patinaje con un peculiar suelo de material plástico o una matinal cinematográfica a la que deseaba ir sola), pude ver desde el cuarto de baño, mediante una combinación fortuita de espejos y puerta abierta, una expresión de su rostro. No puedo describirla con exactitud, pero manifestaba un desamparo tan absoluto, que parecía diluirse en una nueva expresión, ésta más bien de confortable inanidad, precisamente porque ése era el límite de la injusticia y la frustración –y cada límite presupone algo tras él–; [...]

Y, gracias al valor y la honestidad de Nabokov (y porque, en arte, lo contrario de la crueldad no es la bondad, sino la vulnerabilidad), la inocencia de Lolita se evoca de un modo insuperablemente conmovedor en diversos momentos de esa escena crucial que es la noche que pasa la pareja en Los Cazadores Encantados: cuando la joven (adormilada a causa de un somnífero), al poner Humbert una rodilla en la cama, vuelve la cabeza, cosa que el intruso no esperaba, lo mira y lo llama, confusamente, «Barbara» (el nombre de una de sus amigas); cuando Lolita «se liberó de la sombra de mi abrazo sin advertirlo, sin violencia, sin repulsa personal, sólo con el murmullo neutro y quejoso de una niña que exige su descanso natural», y cuando, después de beberse el vaso de agua que le ha pedido a Humbert, siempre adormilada, «con un ademán infantil más encantador que cualquier caricia carnal, secó sus labios contra mi hombro».

De modo similar, todo padre siente una punzada de dolor cuando su hija empieza a mostrar un sano interés por el sexo opuesto. Pero ese dolor tiene que ser mucho más terrible (aquí las teorías de Freud se hacen realidad) cuando los pretendientes de la hija son los rivales del padre. De nuevo, hay una gran veracidad cómica en el asqueado y quisquilloso desprecio con el que Humbert contempla a la repulsiva *galère* de admiradores de Lolita: «dueños de automóviles lujosos» y «jovenzuelos morenos tumbados junto a piscinas azuladas», «rubios adolescentes con aires de matón, todo músculos y gonorrea», «odiosas visiones de malditos estudiantes de secundaria con sudaderas y mejillas como ascuas apretadas contra las de Lolita»; en realidad, una infinita variedad de adolescentes larguiruchos y malolientes, «desde el simplote sudoroso que tiembla de excitación sólo de pensar en ir

cogido de la mano con una chica hasta el violador seguro de sí mismo de rostro granujiento y automóvil estrepitoso». (El acné es omnipresente: incluso las luces traseras de un camión son comparadas con pústulas.) Y cuando el rival es Quilty, un adulto, un «hermano» (que recuerda físicamente a un primo de Humbert), y cuando la admiración que Quilty siente por Lolita es correspondida por «la vil y adorada putilla», la prosa se congestiona con lírico asco; y es un asco auténtico, porque, en último término, va dirigido contra el propio Humbert. He aquí a Quilty junto a la piscina:

> Así permaneció en el camuflaje de sol y sombra, desfigurado por el claroscuro y por su propia desnudez, con el negro cabello, o lo que subsistía de él, mojado y pegado en la redonda cabeza, el bigotito convertido en un húmedo manchón, la lana de su pecho extendida como un trofeo simétrico, el ombligo palpitante y las piernas hirsutas y cubiertas de gotas luminosas; su empapado bañador negro ceñía sus nalgas y empujaba hacia arriba su vientre, el cual sobresalía igual que si quisiera ocultar la evidente insinuación de los atributos de su lujuriosa bestialidad.

Evidentemente, hay ocasiones en que un marido puede encontrar cargante a su mujer, en particular, si es de las que se han constituido a sí mismas en simulacro de la perfecta ama de casa estadounidense (toda poses y sabihondez), y mucho más en particular si ese marido planea drogar y violar a su hijastra de doce años. Humbert se casó con Valeria, su primera esposa, para que le «proporcionara una juguetona masa de vello púbico», pero resultó ser una criatura de «escasa inteligencia»; de hecho, su boda fue consecuencia de una «lamentable transacción»: lo que lo atraía de ella «eran sus gestos y actitudes infantiles». Se casa con Charlotte por fría conveniencia; y lo que sigue, en esas implacables primeras páginas llenas de talento, es una despiadada parodia de la felicidad conyugal: Charlotte embellece su nido de amor y lee sin parar revistas y libros de decoración, mientras que Humbert, que le lanza con discreción miradas furiosas y se refocila esperando su oportunidad, tiene «un pozo negro repleto de pútridos monstruos tras su fría sonrisa juvenil». Como, en realidad, no siente nada por Charlotte («Mi solemne exasperación era para ella el silencio del amor»), Humbert puede comentar libremente lo áspera que era la piel rosada de su cuello, o cómo le brillaban las aletas de la nariz una vez se había consumido o caído su ración de maquillaje, o que le explicaba, con muy poco tacto, que estaba convencida de que el alma del hijo que había perdido (otro niño muerto) se reencarnaría en el que tendría con él. Humbert consumó su matrimonio con Valeria tras hacer que se pusiera un sencillo camisón de niña («No negaré que me lo pasé bastante bien durante nuestra noche de bodas, ni que a la mañana siguiente me embargaba una tonta e histérica sensación de

alegría»). Se prepara para su primera relación sexual con Charlotte ingiriendo un par de copas de buen licor, «dos o tres clases de vitaminas» y la mejor comida que puede encontrar; además, lo prepara todo para que tenga lugar en la habitación de Lolita. Con todo, «tuvo ciertas dificultades iniciales, de las que compensó ampliamente a su amada mediante una fantástica aplicación de los más refinados truquillos del Viejo Mundo». Después, durante los cincuenta días que dura su cohabitación, es la similitud biológica entre madre e hija lo único que le da fuerzas para seguir:

> Atisbé como un mirón, por encima de los setos de los años, lo que había en aquellos descoloridos ventanucos. Y cuando, por medio de caricias cuyo ardor me daba lástima y cuya lascivia me parecía pueril, ella, la de impresionantes pezones y muslos macizos, me preparaba para el cumplimiento de mis deberes nocturnos, lo que yo procuraba recoger con desesperación era el aroma de una nínfula mientras, entre gemidos, mi hocico seguía una pista por el sotobosque de oscuras selvas que se marchitaban.

Aun teniendo en cuenta los estándares morales predominantes por aquel entonces en los Estados Unidos, Charlotte es egregiamente menospreciada. ¡Pobre Charlotte!: rígida, religiosa, esnob y temible, es un exponente de esa falsa sinceridad que excluye para siempre a la verdadera (por más que no puede decirse que Humbert sea muy sincero). La novela la mata, ciertamente, pero el personaje que encarna sobrevive, y su elástica resistencia es la misma que caracteriza a esa joven nación que son los Estados Unidos. Aunque Nabokov desechó la idea, la incursión de Humbert Humbert, maníaco sexual además de inmigrante procedente de Europa, con su intrincada ironía y su no menos intrincada lujuria, en ese *fruit vert* que son los Estados Unidos podría considerarse, hasta cierto punto, un abuso pedófilo. Al igual que Lolita, los Estados Unidos son, por encima de todo, *jóvenes,* y ofrecen al viajero, con toda inocencia, sin segundas intenciones, esa cualidad que nadie parece advertir; eso es algo que los brillantemente lacados pueblecitos de juguete de los tan alabados Alpes suizos, donde Humbert pasó su infancia, perdieron hace mucho tiempo. Nabokov nos transmite los ritmos de las carreteras estadounidenses con una vista y un oído insuperables. Para Humbert, sin embargo, los grandes espacios abiertos que lo rodean representan una humillación y, de nuevo, la necesidad de ocultar su verdadera personalidad tras una máscara; reinan en ellos una nobleza y una libertad que no paran de recordarle lo abyecto de su conducta y que, de hecho, es un fugitivo. Admiremos esta modulación, en la que la inicial alacridad con la que se manifiesta el desdén se disuelve gradualmente en las procelosas aguas de la ansiedad:

> *Nous connûmes* los diversos tipos de encargado de motel: el criminal reformado, el profesor jubilado, el comerciante fracasado, entre los hombres; las variantes maternal, pseudoaristocrática y de madama de burdel, entre las mujeres. A veces, en la noche monstruosamente caliente y húmeda aullaban trenes con agudeza lacerante y ominosa, mezclando la energía y la histeria en un solo alarido desesperado.

O el siguiente párrafo, en el que Humbert se permite ver sus actos con esa descorazonada claridad que nos proporciona la visión retrospectiva:

> Así pues, viajamos hacia el Este. [...] Habíamos estado en todas partes. Pero, en realidad, no habíamos visto nada. Y ahora no puedo menos que pensar que nuestro largo viaje no hizo más que ensuciar con un sinuoso reguero de fango el encantador, confiado, soñador, enorme país que entonces, cuando lo miro retrospectivamente, no era para nosotros más que una colección de mapas de puntas dobladas, guías turísticas ajadas, neumáticos gastados y sollozos nocturnos. Porque cada noche –todas y cada una de las noches– Lolita se echaba a llorar no bien me fingía dormido.

Se ha sugerido a menudo que la «moraleja» de *Lolita* no es inherente a la novela, sino que se trata de algo que le fue añadido al final, como la última escena de *Psicosis*, de Hitchcock, en la que aparece un bronceado psiquiatra que explica en un argot profesional elegante y esmerado las barbaridades, muy diferentes, que se cometieron en otro motel, también muy diferente. Es como si, después de casi trescientas páginas de depravación (en las que «se habría dejado llevar por sus emociones»), Nabokov se hubiera calmado, le hubiera pegado un rápido golpe a su falo con el canto de la mano, para que se pusiera lacio, y hubiera empezado a preparar un engañoso desenlace para su novela recurriendo a unas cuantas frases llenas de sentimientos espirituales, a fin de salvar las apariencias. Humbert en la ladera de la montaña pidiéndoles perdón a Lolita y al paisaje estadounidense, Humbert viendo por última vez a su nínfula, ahora la vulgar y embarazada señora de Richard F. Schiller (no está de menos recordar que ni siquiera en esta ocasión se diluye su crueldad: «[...] Quiero que dejes a tu Dick, que no es más que un incidente, que dejes este horrible agujero [...]»), Humbert recordando a Lolita como una niña completamente normal, que es lo que fue siempre en realidad, a pesar de todos los pesares: esas escenas son justamente famosas (aún son capaces de hacer que quien escribe estas líneas derrame lágrimas tan quemantes como las de Humbert), e incluso los críticos más acerbos no pueden negarles cierto poder emotivo. Pero no nos conmueven los artificios literarios. Nos conmueve el final de *Lolita*, por su irrevocabilidad y su justicia, porque (tal vez sólo de modo subliminal) lo hemos visto venir. Incluso hoy, transcurrido un espacio de tiempo

equivalente a dos veces la vida de Lolita, hay quienes abordan a Dmitri Nabokov y le preguntan qué representa tener a un anciano pervertido como padre. Y aún hay lectores con buena formación intelectual que creen que es posible que Nabokov tuviera motivos para sentirse culpable. Las grandes novelas provocan no menos grandes escándalos; y después, cuando éstos se han calmado, provocan pequeños escándalos.

La imagen que preside *Lolita*, y que a menudo le pasa inadvertida a quien la lee por primera vez (es lo que me ocurrió, hace ya años), apenas se insinúa en el prólogo: los cadáveres de Lolita y su hija en la cama en la que dio a luz. Veamos qué formas y coloraciones da Nabokov a esta desolada y desnuda silueta. En París, cuando Humbert se conforma con recurrir a los servicios de prostitutas «que por su juventud justificaban que [se] expusiera a contraer alguna terrible enfermedad», una alcahueta lo pone en contacto con una persona *qui pourrait arranger la chose*, es decir, proporcionarle una nínfula, y, al día siguiente,

> una mujer asmática, burdamente pintarrajeada, charlatana, de aliento que apestaba a ajo, con un acento provenzal tan fuerte que parecía fingido y un bigote negro sobre unos labios purpúreos, me llevó hasta lo que parecía su propio domicilio. Allí, después de juntar las puntas de los gordos dedos de su diestra y besárselas, como para significar que su mercancía era un pimpollo delicioso, corrió teatralmente una cortina y dejó a la vista lo que debía de ser la parte del apartamento donde dormía hacinada toda una familia, bastante numerosa y no demasiado limpia, por cierto. En ese momento sólo había allí una muchacha de por lo menos quince años, monstruosamente gorda, cetrina, de repulsiva fealdad, con gruesas trenzas negras y lazos rojos, sentada en una silla y que fingía mecer una muñeca calva.

Es posible que las últimas seis palabras nos pasen inadvertidas porque nos deslumbre la brillantez de las precedentes, pero constituyen la respuesta exacta a la «terrible mueca de ternura que me hacía apretar los dientes y torcer la boca» que Humbert ve en su rostro, en la página anterior, gracias a un espejo acusador mientras alaba la belleza de otra jovencísima prostituta en otro «pequeño paraíso». Y similares a esa mueca son las parodias de afectuosos sentimientos familiares («casi grotescas», «tea - trales») que hacen «jovencísimas prostitutas vestidas de niña». Las imágenes de deformidades, de vidas que sólo se viven a medias, de crueles desplazamientos en el tiempo mortal, dan a *Lolita* un leve resplandor, apagado y céreo como el del cadáver de su heroína.

Y es que la novela esta llena de esas muñecas calvas y esas ajadas muchachas esbeltas como modelos, de ancianos rejuvenecidos y jóvenes envejecidos. En la víspera de la seducción, Humbert escribe: «Debí comprender que Loliya *ya* había revelado ser muy distinta de la

inocente Annabel, y que el mal ninfuloso, la *ninfulitis,* por así decirlo, que trasudaba cada poro de aquella niña predestinada para mi secreto goce haría imposible el secreto y letal el goce. Debí comprender (por indicios que me llegaban de algo que había en la propia Lolita, procedentes tal vez de la niña real que era mi amada, o tal vez de un ángel haragán situado a sus espaldas) que sólo obtendría horror y dolor del deleite esperado.» A la mañana siguiente, cuando se prepara para abandonar el hotel:

> [...] me vi obligado a perder una peligrosa cantidad de tiempo [...] arreglando la cama de manera que sugiriera el nido abandonado por un padre inquieto y su hija traviesa, en vez de la saturnalia de un presidiario recién salido de la cárcel con dos viejas furcias gordinflonas. Después acabé de vestirme y llamé al canoso botones para que se llevara el equipaje.

En las páginas siguientes Lolita es para Humbert primero un «genio inmortal disfrazado de niña» y luego el «enfurruñado espectro de alguien a quien acabara de matar». Charlotte, una vez muerta, se convierte en una serie de «pequeñas figuras femeninas, semejantes a muñequitas –de esas vestidas con traje sastre que parecen mujeres que ejercen profesiones liberales o miembros del cuerpo auxiliar femenino del ejército–, como las que se utilizan a modo de ayudas visuales en los cuadros estadísticos» en el diagrama del accidente (esto *es* muy estadounidense) que traza el conductor que la atropelló. Mientras compra ropa y complementos para Lolita antes de dirigirse al campamento, para recogerla, «figuras de plástico de niños de tamaño natural, con narices respingonas y caras pardas, verdosas, pecosas, faunescas, flotaban a mi alrededor». Esas figuras reaparecen, mutiladas, en el escaparate de otra tienda, justo antes de la huida definitiva de Lolita: «[...] no llevaba peluca y le faltaban los brazos [...] En el suelo, [...] yacían tres brazos delgados y una peluca rubia. Dos de los brazos estaban entrelazados y parecían sugerir un crispado abrazo de horror y súplica.» Todos esos patéticos fragmentos y esas transposiciones que parecen sugerir un envejecimiento prematuro se entremezclan de un modo horrible, profundamente doloroso, en los sueños que tiene Humbert después que Lolita lo abandona:

> [...] se me aparecía en sueños, pero lo hacía con ridículos y extraños disfraces, que le daban el aspecto de Valeria o de Charlotte, o de un cruce de ambas. Aquel complejo fantasma venía hacia mí cambiando sin cesar de indumentaria, en un ambiente terriblemente melancólico y desagradable, y se reclinaba con gesto de fría invitación en un duro catre o estrecho sofá, con la carne entreabierta como la válvula de goma de la cámara de una pelota de fútbol. Yo me sorprendía al encontrarme, con la dentadura postiza rota o irremisiblemente perdida, en horribles *chambres garnies* en las que no sabía cómo había entrado, en las cuales se me ofrecían tediosas sesiones de vivisección que, por lo común,

terminaban con Charlotte o Valeria en mis brazos ensangrentados mientras mis labios fraternales las besaban con ternura en medio de un batiburrillo onírico en el que se entremezclaban los tópicos psicoanalíticos vieneses más manidos, adquiridos de segunda mano, la lástima, la impotencia y las pelucas castañas de trágicas ancianas que acababan de ser gaseadas.

En el epílogo Nabokov explica que el primer débil «latido» de *Lolita* le fue inspirado por un relato periodístico acerca de un chimpancé «que, después de meses de pacientes esfuerzos por parte de un científico, hizo el primer dibujo realizado nunca por un animal: mostraba los barrotes de la jaula de la pobre criatura». La inspiración para escribir un libro no tiene por qué estar relacionada con el argumento de éste, pero es posible que se haya hecho excesivo hincapié en la falta de relación entre ese «primer débil latido» y *Lolita*. No se trata sólo de que Lolita fuera enjaulada y esclavizada, con ser esto muy grave. El peor delito de Humbert es haber violentado su naturaleza, haberla obligado, siendo aún niña, a pasar por los aros de la madurez femenina, con lo que insultó y degradó su esencia infantil. Nabokov afirma que el impulso inicial no tuvo «conexiones textuales» con la novela que surgió después, pero, de hecho, hay en ésta un par de miradas hacia atrás. Valeria, que no tardará en morir de parto, se pasa parte de sus últimos días andando a cuatro patas y comiendo tan sólo bananas y dátiles, al participar en un experimento etnológico excelentemente retribuido. Y durante sus viajes Humbert visita un zoológico donde un montón de monos vive en una réplica de cemento de la carabela de Cristóbal Colón; allí pasan sus calladas vidas, convertidos en el símbolo de América. Lolita también es, en cierto sentido, «adiestrada» (es decir, mimada y aterrorizada, alternativamente); subsiste, por así decirlo, a base de manzanas y terrones de azúcar que recibe a cambio de practicar su repertorio animal. Sólo una vez es imaginada de este modo de manera específica; es uno de esos momentos de extraordinaria amplificación retórica en los que la prosa de Nabokov brilla como una bala trazadora en un cielo oscuro. La cópula (una «cópula campestre») había tenido lugar en la cima de una colina:

Recuerdo que aquélla había terminado ya, terminado por completo, y Lo lloraba en mis brazos –una saludable tempestad de sollozos después de uno de los accesos de malhumor que se habían hecho tan frecuentes en ella durante aquel año, por lo demás admirable–. [...] Así estábamos ambos cuando, con uno de esos sobresaltos que han terminado por desquiciar mi pobre corazón, descubrí el fijo mirar de los negros ojos de dos niños desconocidos y hermosos [...] seguidos por una fornida dama, de cabello negro y muy corto, que se incorporaba gradualmente y que, con un movimiento rapaz, agregó de modo automático a su ramillete un lirio silvestre mientras nos escrutaba por encima del hombro, más allá de sus encantadores niños, que parecían labrados en

> piedra azul. [...] Con la tranquila orden que damos con un murmullo a un animal asustado y aturdido, pero bien adiestrado, incluso en el más apretado de los casos (¿Qué loca esperanza, u odio, hace que latan los flancos de la joven bestia? ¿Qué negras estrellas horadan el corazón de su adiestrador?), indiqué a Lo que se levantara, y caminando despacio y decorosamente al principio, y corriendo como locos, perdido todo decoro, después, nos dirigimos hacia el automóvil. [...] Con un chirrido y un patinazo, arrancamos. Lo aún luchaba con sus ropas y me maldecía en un lenguaje que nunca habría imaginado que conocieran, y mucho menos que usaran, los niños.

¡El fácilmente escandalizable Humbert, que encuentra tan «desagradable» el lenguaje soez! Tiemblo al pensar que es posible que su fantasma, vestido con su fantasmagórico esmoquin, se me aparezca por haberlo llamado vulgar y filisteo. Pero, de hecho, pertenece a una categoría de personas mucho más rara y más peligrosa (aunque muy bien representada en toda la obra de Nabokov): la de quienes, por no poder convertir el arte en vida, convierten en arte sus vidas. Humbert es el artista *manqué*. Para reconocer la magia de las nínfulas «hay que ser artista y loco», asegura Humbert al principio del libro («¡oh, cómo tiene uno que rebajarse y esconderse!»). Cuando le pide al médico de la familia el somnífero más potente de que disponga (con la secreta intención de utilizarlo para dormir a su nínfula), sale del consultorio con unas cápsulas de color azul violeta, con una banda púrpura en un extremo, que el médico le ha asegurado que no están destinadas «a neuróticos que se duermen con un trago de agua hábilmente administrado, sino a grandes artistas insomnes que debían morir unas horas cada día a fin de vivir siglos». Cuando Humbert llora, sus lágrimas son más grandes de lo normal: «ardientes, opalescentes, espesas lágrimas que sólo los poetas y los amantes derraman». Humbert es el «Catulo» de Lolita, su «pobre Catulo»: «las amables y soñadoras regiones por las que me paseo eran el patrimonio de los poetas, *no* el campo de acción de los criminales». Todo esto son, evidentemente, tonterías blasfemas. ¿Quién, sino Humbert, podría calificar la consciente dilatación de su orgasmo (en el sofá, con una todavía inocente Lolita) de «una demostración de fuerza de voluntad fisiológica comparable a ciertas técnicas artísticas»? «Hay que subrayarlo: no somos asesinos», argumenta Humbert cuando prepara su defensa para comparecer ante un hipotético jurado. «Los poetas nunca matan.» Pero éste lo hace. Antes de apretar el gatillo y matarlo, obliga a Quilty a leer un poema que ha escrito: una parodia –dadas las circunstancias, una sarcástica parodia– de «Ash Wednesday» («Miércoles de ceniza»). T. S. Eliot no era santo de la devoción de Nabokov, precisamente.

Contrario, por necesidad, a meterse en la vida de los demás (un vecino es «verdugo retirado o escritor de opúsculos religiosos –¿qué

importancia tiene?–»), Humbert Humbert ha anhelado toda su vida grandes desastres, explosiones, terremotos, situaciones en las que «nada importe realmente», en las que «nada importe ya, y todo esté permitido» («Un naufragio. Un atolón. A solas con la temblorosa hija de un pasajero ahogado. ¡Querida, esto es sólo un juego!»). En el arte, hasta cierto punto, nada importa realmente; nadie puede salir perjudicado; *es* sólo un juego. Pero una apreciación artística debe alcanzar la perfección total, y, en Nabokov, el propio arte proporciona la crítica y el castigo si no lo consigue. Las figuras *manqués* de Nabokov pagan un alto precio por su presunción, por ir de un lado para otro jugueteando con el orden de las cosas: Albinus en *Risa en la oscuridad,* con su plan de caricaturizar a los Viejos Maestros; Kinbote en *Pálido fuego,* con su épica y vandálicamente solipsista lectura errónea del poema de John Shade; Hermann Hermann, otro autista, en *Desesperación,* con su asesinato y su novela condenados al fracaso. En la medida en que *Lolita* es creación suya, Humbert se redime, en parte, por habernos dejado este libro que tiene adheridos «fragmentos de tuétano, y sangre, y hermosas moscas de un verde brillante». ¡Esas moscas!: pensamos, más bien, en sus hermanas, las «moscas horriblemente experimentadas zigzagueando sobre el pringoso azucarero en la innoble barra» de algún humilde restaurante de carretera, en algún desolado estado de lo que antaño eran las Grandes Praderas. Humbert no es responsable del prólogo, donde nos enteramos de la muerte de Lolita, de parto. El pecado de Humbert es biológico, un pecado contra lo normal. Ha hecho imposible la biología normal: el matrimonio, el parto, una hija, una felicidad normal, una salud normal, en «Gray Star, una población del más remoto Noroeste» y «la ciudad capital del libro», como subraya Nabokov. No sabemos si sorprendería o no a Humbert enterarse de que no escribió una historia de amor, sino una parodia de una historia de amor.

¿Qué hace reír a los seres humanos? No tan sólo la alegría o la ironía. Que la risa excluya la seriedad es un error que cometen a menudo quienes carecen de sentido del humor y aquellos (un grupo bastante más numeroso) a los que les cuesta reírse, aquellos cuyo sentido del humor es escaso o está estropeado. Si nos fijamos en ellos, veremos que los seres humanos se ríen para mostrar alivio, exasperación, estoicismo, histeria, azoramiento, asco y crueldad. *Lolita* es, tal vez, la novela más divertida en lengua inglesa porque permite que la risa se exprese en toda su complejidad y su variedad de registros. Oímos su característica mordacidad cuando Humbert utiliza a su «cachorrillo» para jugar con su prosa y su ingenio: ésta es la risa que oímos (no demasiado a menudo, espero) cuando reconocemos la absoluta *perfección* de nuestra sordidez moral. «Sórdido» es un término que destaca, sobre todo, por su ausencia en la historia que nos narra

Humbert. Éste sólo lo dirige contra sí mismo (entre paréntesis) una vez, en Los Cazadores Encantados, cuando reconoce que la treta de las píldoras es una «cosa bastante sórdida, *entre nous soit dit*». Las expresiones en francés supuestamente elegante constituyen un importante elemento de la corrosiva máscara de Humbert. Y tenemos la impresión de que su capacidad para reírse se ha agotado cuando, mientras contempla, a regañadientes, las bien formadas manos de Richard F. Schiller (el señor Lolita), Humbert escribe:

> He causado demasiadas heridas a demasiados cuerpos con mis pobres manos retorcidas para enorgullecerme de ellas. Epítetos franceses, nudillos de campesino de Dorset, dedos de lisas yemas de sastre austríaco: eso es Humbert Humbert.

En cierta ocasión en que se comparó con Joyce, Nabokov dijo: «mi inglés es como el juego de un tenista principiante; no puede medirse con el suyo, que es el de un verdadero campeón». En otra ocasión tabuló las andanzas de Don Quijote como si hubieran sido un partido de tenis (el Ingenioso Hidalgo ganó tras cuatro duros sets). Y todos recordamos a Lolita en la pista, «juega al tenis magníficamente», según la directora de su escuela; en cambio, Humbert considera que tiene poca gracia, ya que ni siquiera puede ganarle a él, que jadea sin parar y tiene un estilo que se ha quedado anticuado. Ahora bien, aunque es evidente que Joyce nunca se enfrentó con Nabokov en ninguna competición, éste, en mi opinión, era un jugador más «completo». Joyce parecía jugar en todas las superficies a la vez, y no podía resistir la tentación de lanzar sus golpes de fantasía (su smash bajo, sus voleas) incluso en los momentos más comprometidos. Nabokov, en cambio, salía a la pista y hacía su trabajo, todo flexibilidad, poder y toque. Joyce, tras perder en las primeras eliminatorias del open de Francia (por poner un ejemplo), se iría a hacer exhibiciones a Casablanca con varias artríticas leyendas, y practicaría su derecha de dentro afuera en medio de las piernas, mientras que Nabokov y su séquito abandonarían el polvo rojizo de Roland Garros por algún lugar en Inglaterra, como Hull o Nailsea, donde se prepararían para Wimbledon sobre nuestra hierba empapada y desdeñada. Aún hablamos de Joyce en el pabellón de invitados, constantemente: su juego de pies, su cadencia, su revés de ensueño, sus indecisiones, sus oportunidades perdidas, aquella vez en que le ganó a un italiano con la mano izquierda encadenada al muslo derecho. Luego nos ponemos a hablar del gran ruso, y todos los ojos se dirigen al cuadro de honor, en el que figuran todas las veces que ganó el Gran Slam; una buena cosecha, realmente.

Cuando encuentran algo sabio, o ingenioso, o agradable, o divertido, o algo evidentemente necesario para la totalidad del libro, los lectores

más entusiastas hacen rayas verticales en el margen de la página con el lápiz que siempre tienen a mano. En consecuencia, la novela perfecta tendría unas líneas perfectamente verticales a lo largo de todos los márgenes. Eso nunca es así, porque una novela es algo muy enmarañado, y porque su forma cambia con los años. He leído *Lolita* siete u ocho veces, y no siempre en la misma edición; pero los márgenes de las páginas de la que utilizo habitualmente, encuadernada en cartoné, muestran un amasijo pompeyano de señales, preguntas, signos de exclamación y líneas rectas, y onduladas, y dobles, y triples. Me he dado cuenta de mis comentarios escritos con lápiz forman una especie de surrealista sumario de su totalidad:

pero no puede [...] es un insulto constante [...] oído [...] disfraz [...] jugando con Dostoievski [...] el amor sigue su curso [...] muy, muy bueno [...] ojo viajero [...] un cachorro y, al menos, tres perros importantes [...] el vampiro otra vez [...] ¡oh, oh! [...] Flaubert [...] escuela mixta [...] la bicicleta [...] pobre, pobre Lolita [...] rebosante [...] casi loco [...] ahora solo [...] llorando sobre zapatilla deportiva [...] ¡todo el tiempo! [...] todos muertos [...] horrible experiencia [...]

No son, ciertamente, las notas de un estudioso, y no contribuyen a levantar ninguna estructura de comprensión ni a completar las ya existentes. Son gritos de asombro causados por una sorpresa renovada continuamente. Espero releer la novela muchas veces todavía. Y ya casi no me queda espacio en blanco en los márgenes.

Atlantic Monthly,
septiembre de 1992

Título de la edición original:
The War Against Cliché

Edición en formato digital: noviembre de 2021

© imagen de cubierta, Random House

© de la traducción, Francesc Roca, 2003

© Martin Amis, 2001

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 2003
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-4370-5

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

anagrama@anagrama-ed.es
www.anagrama-ed.es

1. Traducido literalmente, Juan de Hierro. *(N. del T.)*

2. El argot rimado *(rhyming slang*, en inglés) surgió a mediados del siglo XIX entre los *cockneys*, habitantes de los barrios bajos londinenses, que han sido siempre su feudo. Se caracteriza por el uso de expresiones binarias cuyo segundo término rima (de ahí su nombre) con la palabra que no se quiere decir. Además, a menudo se suprime uno de los términos de la expresión binaria. Por ejemplo, *elephant's trunk* («trompa de elefante»), o *elephant*, equivalen a *drunk* («borracho»); *iron hoof* («herradura»), o *iron*, equivalen a *poof* («marica», «homosexual»). *(N. del T.)*

cos rojos o verdes, y nos parecía estar sentados encima de barbas teñidas». En «The Worshippers» la señora Baum recorre con la vista, nostálgica, el vestíbulo del hotel antaño de moda en el que se encuentra: «Pisaban la gruesa moqueta, por la que, a lo mejor, pasaban en aquel momento miles de invisibles zapatos que nadie calzaba.» ¿Cabe mayor intensidad que la de ese «a lo mejor»? «En el pueblo consideran antinatural que un hombre de su corpulencia viva solo...» De hecho, el método de Pritchett es muy sencillo, aunque ello no impide que, desde su punto de vista, tenga grandes ambiciones: trata de interpretar el mundo por medio de los pensamientos, nerviosos, románticos y místicos, de sus personajes, los cuales rara vez se destacan, como no sea por su peculiar vulgaridad. Si su obra nos transmite un mensaje subliminal, es el de que la gente corriente es, si bien se mira, extraordinariamente extraña.

V. S. Pritchett tiene los mismos años que han transcurrido del siglo XX, y se encuentra en la cúspide de su fama y, posiblemente, también en la de su capacidad creadora. El hecho de que ninguno de los relatos de *On the Edge of the Cliff* nos dé la misma satisfacción que algunas de sus obras maestras más tempranas, como «Blind Love» o «The Skeleton», se debe a que ahora hace menos concesiones a las demandas que plantea usualmente esa forma literaria. Su arte alcanza su conclusión natural y se desvanece lentamente, aunque no por ello deja de lanzar ocasionales fogonazos de desigual intensidad. Que sus relatos parezcan anticuados es consecuencia, únicamente, de esa insistencia en la inagotable riqueza de la vida que lo distingue de los modernistas, que siempre dan la sensación de hallarse poseídos por el temor de que aquélla esté perdiendo variedad y vigor. Pritchett «apuesta por la vida», pero no en el sentido en que lo hace Leavis. Éste tenía la idea de que había que defenderla con uñas y dientes, como si los demás careciéramos de tiempo para ello. En realidad, todos los escritores aman la vida, incluso los más pesimistas; todos saben que vale la pena defenderla. Pero son pocos los que la aman de un modo tan generosamente inquisitivo como Pritchett y sienten tanto afecto por

* Este texto pasó a formar parte de una conferencia que di en dos universidades estadounidenses a mediados de los noventa. En Saint Louis, Missouri, me temía que la hija de Robert Bly (que enseña allí) formara parte del público. Pero no estaba. Tampoco se hallaba presente en Harvard. Pero sí su padre. Al final de la conferencia lo invité a defenderse. De pie en medio del público, y, evidentemente, muy pagado de sí mismo, me preguntó por qué me daba tanto miedo la grandeza masculina. Hubiera querido responderle: «Porque es algo que asusta, de veras»; pero me limité a encogerme de hombros y mascullar unas palabras, pues, en el fondo, consideraba que ya había respondido a su pregunta.

3. El Código Hays, que recibió su nombre del abogado Will H. Hays, era un conjunto de reglas autoimpuestas por la industria cinematográfica a partir de 1922, con el fin de evitar la exhibición de material considerado obsceno o violento. *(N. del T.)*

4. El Partido Conservador británico. *(N. del T.)*

5. Residencia campestre del primer ministro británico. *(N. del T.)*

* En cierta ocasión discutí las cualidades femeninas de la señora Thatcher con Christopher Hitchens, quien recientemente había pasado cierto tiempo acompañándola. Éste fue su veredicto: «¡Uf, hiede a sexo!» Y aquí está el de mi padre, Kingsley Amis, en sus *Memoirs*: su belleza, escribe, es «tan extrema que [...] durante medio segundo puede hacerme pensar que estoy mirando una ilustración de ciencia ficción de hace unas décadas que muestra a la bella joven que se ha convertido en presidenta de la Federación Solar en el año 2200. El hecho de que no sea una belleza sensual o *sexy* no la hace una belleza menos sexual, y esa sexualidad, creo, sigue siendo uno de los factores subestimados de lo que la hace atractiva (o repelente)». Busco, impotente, un lugar común sobre el *glamour* del poder. Podría hacer rabiar aún más a la sombra de mi padre aduciendo otro cliché: la nostalgia inglesa por el castigo. Philip Larkin compartía el entusiasmo de su amigo Kingsley por la primera ministra: «Adoro a la señora Thatcher.» Larkin era un gran poeta, pero en su vida personal daba un claro ejemplo de que en el Reino Unido la gente no siempre acepta ir al servicio que le dicen que le corresponde. Una vez le pidió a la señora Thatcher, quien decía ser su admiradora, que citara un verso de alguno de sus poemas. Ella parpadeó y dijo: «Todo el lento día / tu mente yacía abierta como un cajón lleno de cuchillos.» El poema citado, «Engaños» (1950), está dirigido a una joven victoriana que fue drogada y violada.

* Quizás este punto requiera una aclaración. «La influencia fatal», escribe Fowler en *Modern English Usage*, «proviene del consejo dado a los jóvenes escritores de que no utilicen nunca una misma palabra dos veces en una frase...» Esos escritores «al principio se sienten aterrorizados ante un nuevo tabú, y luego fascinados, al darse cuenta de que han adquirido un nuevo recurso estilístico; al final, esa técnica se convierte para ellos en un vicio incurable... » Casi podemos oír el suspiro de satisfacción del profesor Donald cuando después de «parecía otorgar su apoyo» escribe «daba la sensación de respaldar». Como dice Fowler, en esas frases «en vez de repetir descuidadamente una palabra en un contexto distinto, ha puesto todo el cuidado en no repetirla en un contexto similar; ello hace que los lectores se pregunten qué sentido tiene ese cambio, y la única conclusión a la que pueden llegar es que ninguno». A continuación Fowler se dedica a cumplir «el objetivo principal de este [su] artículo»: «provocar el asco hacia esa técnica mediante la acumulación de ejemplos».

* Es descorazonador ver impreso este vulgar solecismo (recientemente, lo he visto dos veces en el espacio de una semana, de las plumas de Eric Jacobs y Julie Burchill), porque significa que revisores y correctores desconocen su existencia. Y, en realidad, es muy sencillo evitarlo: basta con sacar la parte del «fulano de tal y», para que el oído se encargue de lo demás. Bill no habría escrito «Una caminata de cuarenta minutos lleva *a yo* a la cima del monte». ¿O sí?

6. Charles Citrine, personaje de *El legado de Humboldt* (1975), de Saul Bellow. *(N. del T.)*

* Cosa que *Crash* consigue de un modo sensacional y francamente ingenioso. Llegué a interesarme por Ballard gracias a su ciencia ficción dura. (No a través de sus novelas, que no pertenecen a esta variante del género, ya que son otra cosa, como veremos más adelante, sino de sus relatos breves, que constituyen la mejor ciencia ficción dura que se ha escrito hasta ahora.) Me costó mucho tomarles el gusto a *Crash* y a Ballard. La reseña que reproduzco es tan estrecha de miras, que estuve tentado de omitirla. Pero no lo hice: los lectores siempre deben luchar con aquellos escritores con los que se sienten identificados. También conservo el marco en el que apareció: una crítica conjunta de dos libros de vanguardia. Mi primera novela se publicó a finales del mismo año en el que vio la luz *Crash*. Era *posmoderna,* pero de modo muy mesurado y como de refilón. Ballard (que, con la novelista Emma Tennant, inspiraba la influyente revista literaria *Bananas,* o, por lo menos, tenía un papel importante en su orientación ideológica) era por aquel entonces *experimental.* En 1973, como en todas las épocas, había tendencias literarias. Yo era socialdemócrata, y Ballard, marxista. Al final de esta sección volveremos a tratar de *Crash*.

* Al llegar aquí, me doy cuenta de que estoy citando a mi padre. Declarado admirador del primer Ballard, Kingsley Amis se sintió decepcionado por *Crash* por cuestiones morales, así como por su oposición al experimentalismo literario. Y, una vez dejaban de gustarle, no solía darles a los novelistas una segunda oportunidad. Incidentalmente, a su hijo le dio tres: *El libro de Rachel, Éxito* y *La flecha del tiempo*.

* Este artículo apareció en *The Times Literary Supplement*, donde hacía prácticas como ayudante de redactor. Tenía veintitrés años. William Empson, autor de *Siete tipos de ambigüedad* y *El Dios de Milton,* era uno de mis modelos declarados (como poeta y como crítico). Cuando llegó su demoledora carta al director, no sólo tuve miedo de perder mi empleo: me sentí como un claquetista loco por las grandes estrellas de la pantalla que acabara de ser «terminado» por Arnold Schwarzenegger (véase más adelante). En aquella época, por suerte, las reseñas del *TLS* no llevaban firma.

* He aquí lo que hice: leí el libro, me lo vendí y lo reseñé. Ello explica, en parte, mi vulnerabilidad al primer punto de la respuesta de Empson, que rezaba así: «El reseñador dice que, al separar las glosas de *El viejo marinero* del texto del poema, habría sido mejor ponerlas como apéndice. En las páginas 212-213 se reproducen en su totalidad, con referencias a los versos, y en la página 48, después de tratar acerca de ellas por primera vez, se le dice dos veces al lector dónde puede encontrarlas.» Ésta es, con un par de cortes, mi avergonzada respuesta:

Nuestro reseñador responde: 1) Presento mis disculpas al profesor Empson por lo que dice en su primer punto; se trata de un lapsus imperdonable. 2) No «afirmo» que el señor Pirie y el profesor Empson «dicen que "el editor debe seleccionar aquellos fragmentos de las distintas versiones que, según él, forman el mejor poema"», sino que eso es lo que hacen al final los editores. 3) Creo que el lector imparcial, que es todo lo contrario de un autor malhumorado, estará de acuerdo en lo de «realizar un trabajo de zapa desde dentro», y también en que la posición cristiana acerca de la «crueldad con los animales» es algo que no influye en el esquema moral del poema. No creo que Coleridge, ni, seguramente, el profesor Empson, quisiera hacerse fuerte en esto. 4) La alusión al «ahínco entrañable, que parece fruto de las lecturas de revistas juveniles, como *Boy's Own»,* no se refería a su «estilo», sino a su ahínco, y en un sentido diferente, algo que él no cuestiona aquí. Por lo que a mí respecta, el profesor Empson siempre escribe maravillosamente.

* Esta reseña apareció el 4 de enero. Véase también la dedicada a *Lolita*, que figura en las páginas 469-494.

7. Se trata de *Noches de la antigüedad*, mencionada en la página 257.

8. Apareció en 2001. *(N. del T.)* cristalina, es de una profunda belleza. (Por cierto, la biografía de Bellow por James Atlas, ya mencionada, resultó ser un desastre moral: hostil, inexacta y mal escrita, es una dramatización de un complejo de inferioridad que dura seiscientas páginas.)

9. Es decir, *soul*, «alma», en inglés. *(N. del T.)*

* Véanse también las páginas 437-468.

* «View from Intensive Care» fue incluido en *Ravelstein* (2000), una novela de extensión normal. Es, en mi opinión, una obra de arte incomparable. El mundo no había escuchado antes una prosa semejante: temblorosa y

10. Beowulf es un héroe mítico anglosajón, protagonista del poema homónimo; Owen Glendower fue un príncipe galés que, en el siglo XIV, se rebeló contra Enrique IV de Inglaterra, y Robin of Loxley (o Locksley) es otro héroe mítico británico, más conocido como Robin Hood, o *de los Bosques. (N. del T.)*

11. *Shit* significa «mierda», en inglés. *(N. del T.)*

12. *Odd Jobs* significa «trabajos sueltos». En *Job,* «trabajo», la *o* es breve, pero en *Job,* nombre del profeta bíblico, es larga. *(N. del T.)*

* La traducción inglesa de este fragmento es de J. A. Underwood, cuya edición de las *Stories 1904-1924* es, en mi opinión, mejor, con frecuencia, que la de las *Complete Short Stories* de Edwin y Willa Muir.

13. Misionero procedente de Cachemira que introdujo el budismo en el Tíbet y las regiones colindantes en el siglo VII. *(N. del T.)*

14. La deidad más venerada de la rama mahayana del budismo, encarnación del Buda compasivo, que renuncia al nirvana, o cielo, para seguir ayudando en la Tierra a quien lo necesite. *(N. del T.)*

15. Personaje de *Nuestro común amigo,* de Charles Dickens. *(N. del T.)*

16. Voz inglesa, procedente del yiddish *meschuge,* que significa «locura». *(N. del T.)*

17. Personaje de diversas obras literarias medievales y renacentistas, encarnación de la mujer falsa, voluble y traicionera. *(N. del T.)*